

SUBJETIVIDAD Y MAESTROS DEL
INSTITUTO POPULAR DE CULTURA DE LA CIUDAD DE CALI:
HISTORIA, FOLCLOR Y CUERPO

QUETZALLI GARCIA LASSO

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA CATÓLICA LUMEN GENTIUM
FACULTAD DE EDUCACIÓN
LICENCIATURA BÁSICA CON ÉNFASIS EN CIENCIAS SOCIALES
SANTIAGO DE CALI
2020

SUBJETIVIDAD Y MAESTROS DEL
INSTITUTO POPULAR DE CULTURA DE LA CIUDAD DE CALI:
HISTORIA, FOLCLOR Y CUERPO

QUETZALLI GARCIA LASSO

Proyecto de grado para optar al título de Licenciatura Básica con énfasis en
Ciencias Sociales

Asesora
Magister Rubely Chiquito Tapasco

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA CATÓLICA LUMEN GENTIUM
FACULTAD DE EDUCACIÓN
LICENCIATURA BÁSICA CON ÉNFASIS EN CIENCIAS SOCIALES
SANTIAGO DE CALI
2020

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firma del jurado

Firma del jurado

Cali, 12 de diciembre de 2020

DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a mi madre, por enseñarme a creer que soy capaz de todo, a mi abuela Ruth por motivarme cada día y por ultimo a mi sobrino Alejandro Joaquín García, quién desde hace 8 años, nos alegra el corazón y la vida con su presencia.

Quetzalli García Lasso

AGRADECIMIENTOS

Deseo iniciar por agradecer a Dios y a la vida, por premiarme con una madre que, pese a las adversidades, nos enseñó a mi hermana Laura y a mí, la importancia del amor, la perseverancia, el respeto y, sobre todo, la confianza en Dios. A mis abuelos Ruth y José Bolívar (QEPD), les agradezco por todo el amor y protección que me dieron y me sigue dando mi abuela, quién en su momento que acogió nuevamente en su hogar para iniciar la universidad. Mi hermana también ha sido una motivación constante, creyendo en mí y en mis capacidades para realizar lo que desee; al igual que mi compañero Iván, que me ha respaldado en todo momento con su amor, consejos, viajes en moto y muchas cosas que hace por mí cada día, a él le agradezco por siempre estar conmigo, sin importar nada. Agradezco también a mi tía Elizabeth, por orientarme en el momento que más lo necesité y siempre estar ahí ante cualquier inquietud. Así mismo, a cada docente que hizo parte de mi formación, en especial a mi asesora, la profesora Rubely, por siempre apoyarme, el interés y la dedicación durante la dirección de este trabajo.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	15
1. SUBJETIVIDAD: CUERPO, HISTORIA Y CULTURA	17
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	17
1.2 OBJETIVOS	20
1.1.1 Objetivo General	20
1.1.2 Objetivos Específicos	20
1.3 JUSTIFICACIÓN	21
1.4 MARCO CONTEXTUAL.....	22
1.1.3 ¿Qué es el instituto Popular de Cultura?	22
1.1.4 La Escuela de danza del IPC	26
1.5 PRELUDIO.....	29
1.1.5 ¿Qué entendemos por subjetividad?	30
1.1.6 Siempre danza	41
1.1.7 Identidad y cultura, una relación dialógica en pro de la subjetividad.....	60
1.6 MARCO METODOLÓGICO PARA LA COMPRENSIÓN DE SUBJETIVIDADES	63
1.1.8 Tipo de estudio.....	63
1.1.9 Método, instrumentos y fases.....	63
1.1.10 Población Muestra.....	68
2. UNA MIRADA A LA DANZA DESDE EL ESCENARIO ACADÉMICO	71

2.1	MÁS QUE UN TÍTULO	71
2.2	¿QUIÉNES SON LOS MAESTROS DEL INSTITUTO POPULAR DE CULTURA?.....	72
2.3	DE LA DANZA A LA DOCENCIA	75
2.3.1	El punto de partida entre danza y sujeto	76
2.4	LA DANZA FOLCLÓRICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD ...	79
3.	SUBJETIVIDAD DESDE UN CUERPO QUE DANZA Y ENSEÑA.....	83
3.1	AUTOETNOGRAFÍA, HISTORIAS DE UNA BAILARINA	83
3.2	MI CUERPO, MI MUNDO.....	85
3.3	UN CUERPO FORMADO, SOMETIDO Y LIBRE	88
3.4	IDENTIDAD, CULTURA Y PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD	90
3.5	EL ESTUDIO DE LAS SUBJETIVIDADES	93
3.6	LA SUBJETIVIDAD DE MIS MAESTROS, MEMORIAS, ANECDOTAS Y APRENDIZAJES.....	95
4.	EL IPC EN EL IMAGINARIO CULTURAL	104
4.1	¿POR QUÉ EL INSTITUTO POPULAR DE CULTURA?	104
4.1.1	El IPC como experiencia de vida.....	105
4.2	VOCES QUE RECONSTRUYEN LA HISTORIA DEL IPC.....	108
4.3	EI IPC DESDE UNA MIRADA EXTERNA.....	116
4.3.1	Participantes	117

4.3.2 Resultados y análisis.....	117
CONCLUSIONES.....	128
RECOMENDACIONES.....	130
REFERENCIAS.....	131
ANEXOS.....	142

LISTA DE TABLAS

TABLA 1 OFERTA ACADÉMICA EN PROGRAMAS DE DANZA EN COLOMBIA.....	52
TABLA 2 ACADEMIAS DE FORMACIÓN EN DANZA DE CALI.....	57
TABLA 3 CARACTERIZACIÓN DE DOCENTES DE DANZA IPC PERIODO 2020 A	68

LISTA DE FOTOS

FOTO N° 1 MAESTRO OCTAVIO MARULANDA.....	51
--	----

LISTA DE GRÁFICAS

GRÁFICA N° 1 RANGO DE EDAD	117
GRÁFICA N° 2 PROFESIÓN Y OFICIO	118
GRÁFICA N° 3 FORMAR DE CONSUMIR ARTE	119
GRÁFICA N° 4 RECORDACIÓN DE MARCA	120
GRÁFICA N° 5 USO DE MEDIOS	121
GRÁFICA N° 6 PERCEPCIÓN	122

LISTA DE ANEXOS

ANEXOS N° 1 MAPA DE INVESTIGACIONES POR DEPARTAMENTOS REALIZADAS POR EL IPC ENTRE LOS AÑOS 1961 Y 1985.....	142
ANEXOS N° 2 PLAN DE ESTUDIO ACTUAL, ESCUELA DE DANZAS FOLCLÓRICAS COLOMBIANAS.....	143
ANEXOS N° 3 RUTA DE PREGUNTAS PARA ENTREVISTA	144
ANEXOS N° 4 ESTRUCTURA DE ENCUESTA.....	145
ANEXOS N° 5 RUTA DE PREGUNTAS A ENTREVISTAS SEMI ESTRUCTURADAS.....	146
ANEXOS N° 6 CONSENTIMIENTO INFORMADO POR PARTE DE LOS DOCENTES.....	147

RESUMEN

La danza tradicional de una comunidad deja de ser desconocida para el resto del país y del mundo, desde el momento que se le dio un lugar al bailarín folclórico, como aquella persona capaz de interpretar con su cuerpo, los saberes propios de una cultura a la que, puede incluso no pertenecer y, aun así, puede interpretar, representar y darle vida a través de la danza en múltiples escenarios, espacios y territorios, por lejanos que estos sean. Esta figura de peregrino convierte al bailarín en un portavoz, que trasciende límites geográficos, con el propósito de rescatar y avivar tradiciones populares para que no se pierdan en la memoria del olvido.

Conocer las motivaciones que surgen para decidir representar el folclor colombiano desde el arte danzario, en un sentido que no se limite a lo estético, permite identificar razones que llevan a sus participantes a asumir este rol, donde el contexto, la cultura y la historia, son un punto de partida para comprender de qué manera, un saber tradicional impacta el proyecto de vida de aquellas personas que encuentran en el folclor su modo de existir. Así mismo, el significado del cuerpo como medio de expresión y su relación con la educación, se convierten en referentes para la construcción de la subjetividad de un bailarín de folclor, que surge a partir de experiencias y saberes que le significan.

Este trabajo estudia cómo se configura la subjetividad en un bailarín de folclor colombiano, que ejerce la docencia en el Instituto Popular de Cultura (IPC), siendo este un espacio académico de largo recorrido salvaguardando saberes populares de Colombia en la ciudad de Cali.

Palabras clave: Subjetividad, bailarín, folclor colombiano, danza, cultura, historia y cuerpo.

ABSTRACT

The traditional dance of a community will no longer be unknown to the rest of the country and the world. From the moment that the folk dancer was given a place as the person with the ability to interpret with his body, typical knowledge of a culture that does not belong to him and still represent it. This pilgrim figure turns the dancer into a spokesperson, who transcends geographical limits, with the purpose of rescuing and stoking popular traditions so that they are not lost in the memory of oblivion. The motivations to represent Colombian folklore from art danzario, are no limited to the aesthetic point of view; these allows the identification of different reasons that lead the participants to assume their role; where the context, culture, and history are a starting point to understand how traditional knowledge impacts the life project of those people who find themselves in folklore as a way of existing. Likewise, the meaning of the body as a way of expression and its relationship with education, become references for the construction of the subjectivity of a dancer of folklore, which arises from experiences and knowledge that mean it. This work studies how subjectivity is configured in a Colombian folk dancer, who teaches at the Popular Institute of Culture; this being a long-standing academic space safeguarding popular knowledge of Colombia in the city of Cali.

Keywords: Subjectivity, dancer, Colombian folklore, dance, culture, history, and body.

INTRODUCCIÓN

El movimiento cultural de la ciudad de Cali ha dado paso a la formación de muchos personajes que, a través de sus prácticas enriquecen el arte en sus diferentes manifestaciones, este es el caso del folclor, como una expresión de las formas de relacionarse del pueblo. La ciudad de Cali, cuenta con una historia propia entorno a su música, su baile y sus coreografías, las cuales han permanecido como un imaginario en el tiempo, siendo reconocida como la capital de la salsa por su expresión artística a nivel local, regional y mundial. Y nada de este reconocimiento es fruto del azar, en este territorio se pueden encontrar centros de formación específicos en cada modalidad, uno de estos y que vale la pena destacar, es el Instituto Popular de Cultura (IPC), una institución tradicional, promotora de saberes populares desde diferentes escuelas de formación. Esta investigación centra su atención en la escuela de danzas folclóricas colombianas del IPC, donde se busca indagar, a través de las historias de vida de sus maestros, la forma como se construyen subjetividades en aquellos cuerpos que danzan y enseñan folclor colombiano.

En un primer momento se trabajará el capítulo I titulado SUBJETIVIDAD: CUERPO, HISTORIA Y CULTURA, donde se realizará la contextualización del Instituto Popular de Cultura (IPC) y la escuela de danzas, para comprender aquellas características que hacen de esta institución educativa, un lugar importante en la cultura del folclor colombiano y escenario donde se desarrolla la formación artística e integral de muchas personas, así como los proyectos de vida de muchas otras. Se continuará con el marco teórico de la subjetividad donde se desarrollará aspectos generales abordados desde diferentes autores, que le permitirán al lector identificar un contexto teórico que es la base fundamental para analizar y comprender los procesos de subjetivación estudiado en esta investigación. Esta

primera parte del trabajo, también, presenta la metodología y las diferentes técnicas utilizadas en este proyecto.

Una vez finalizada la primera parte, se da inicio al capítulo II, titulado: UNA MIRADA A LA DANZA DESDE EL ESCENARIO ACADÉMICO, este capítulo es una entrada al mundo del maestro de danza, aquí se conoce al sujeto desde sus inicios. Sus historias de vida nos conducen a conocer su entrada al mundo del folclor, sus experiencias son relatos que llevan al lector al origen de la historia, a la tierra natal del maestro como sujeto, a aquellos lugares donde aprendieron a descubrir que su cuerpo sentía y respondía a los ritmos musicales, aquí los docentes de folclor del IPC, con quienes se desarrolló este ejercicio, nos permiten conocer como estas primeras experiencias con la danza los trasciende y cambia sus vidas.

El capítulo III: SUBJETIVIDAD DESDE UN CUERPO QUE DANZA Y ENSEÑA

Para abrir este capítulo, se comparte con los interesados en este estudio, una propuesta auto-etnográfica, como parte del proceso de subjetivación- objetivación en mi rol como investigadora, bailarina de folclor y licenciada en formación. El ejercicio es una antesala que sirve de contraste para identificar y comprender en esos elementos de construcción de su subjetividad que se hacen evidentes en las narraciones de los maestros de danza del IPC.

El capítulo IV: EL IPC EN EL IMAGINARIO CULTURAL, convoca otras voces, esta vez, la de aquellas personas responsables directamente de llevar a cabo el cumplimiento de la misión y visión del Instituto Popular de Cultura, así como también, se invita a un grupo de ciudadanos escogidos de forma aleatoria, para conocer su percepción con relación al rol de esta institución como promotora del patrimonio cultural de la ciudad, se busca en este último capítulo, identificar y contrastar las miradas que desde adentro y desde afuera se tiene del IPC y poder así, identificar si esta institución cumple actualmente, con su función de ser inspiradora del folclor colombiano a nivel local.

Esta propuesta termina con unas conclusiones y recomendaciones que esperan ser de interés para la comunidad académica y los apasionados del folclor, entendiendo este como una manera de ser y estar en este mundo.

1. SUBJETIVIDAD: CUERPO, HISTORIA Y CULTURA

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Preguntarse ¿Qué le aporta el bailarín al folclor colombiano? O ¿Cómo se transforma el cuerpo de un bailarín que interpreta danzas tradicionales? o ¿De qué manera un contexto histórico atraviesa las experiencias de vida de un bailarín?, son inquietudes que permiten replantearse sobre las concepciones que pueden utilizar aquellas personas, que encuentran en la danza folclórica un estilo de vida y así mismo conocer de qué manera esto influye en la construcción de subjetividad.

Esta investigación nace desde el interés personal, por querer conocer qué hay detrás de un bailarín que danza desde su historia, su tradición cultural y que representa cotidianidades de un pasado que, por fortuna, en algunos lugares siguen vigentes. ¹. Esta decisión, ha sido también, el resultado de mi experiencia como bailarina en formación del Instituto Popular de Cultura, una institución que me permitió encontrarme con mis vivencias guardadas desde la niñez. Mis recuerdos significativos de esta época, están relacionados con discos de música folclórica colombiana y ecuatoriana que escuchaban mis abuelos, melodías que, aún 20 años después, resuenan en mí como si el tiempo se hubiese detenido. Solía disfrutar tardes enteras de conciertos de música boliviana, chilena y peruana. Me involucraba en cuanto taller de danza latinoamericana se presentaba y disfrutaba con mis primas y amigas, sin reflexiones profundas, de la naturalidad de movernos simplemente como un cuerpo libre, al ritmo de la música folclórica.

¹ Un ejemplo de esto, son aquellas danzas de carácter ceremonial como el Bunde, utilizadas para rituales en comunidades de la costa pacífica, donde la comunidad se une para realizar un festejo y danzan al ritmo de la marimba, evento que convoca a su pueblo para unirlo con sus raíces.

Sin embargo, un día mi cuerpo ya no fue tan libre; mientras crecía encontré en la religión² un nuevo camino donde el baile, que tanto disfruté, no era bien visto ante los ojos de un creador que me observaba. Fue así como empecé a dejar de lado mis gustos por la música y el baile, pero seguía, con la inocencia de alguien que quiere hacer lo correcto, los caminos que mis creencias empezaban a trazar. Esta experiencia de vida, me llevó por muchos otros caminos, hasta que el IPC entró en mi vida, allí nuevamente se activó mi interés por la danza, un sentimiento dormido por mucho tiempo. Gracias a este momento casual en mi vida, retomé el camino de la danza y me empecé a cuestionar sobre el significado de mi cuerpo como forma de expresión de mí ser, mi cultura, mis sentimientos, mis formas de pensar y ver el mundo.

Comprender la relación de lo interno, desde un ser que siente su cuerpo, así como, la historia y la cultura del entorno en que se levanta, es lo que para la autora Arranz (2016), hacen del artista un ser capaz de comunicar sus emociones y sentimientos frente a su realidad, haciendo de *“su cuerpo un objeto de la cultura”* (Págs.1-2). Este conocimiento, instaurado en el bailarín de folclor, permite deducir que la danza, el cuerpo, la historia, la cultura y el bailarín, terminan siendo una sólo corporeidad en donde se puede expresar la subjetividad.

En este sentido, ser bailarín de folclor lleva implícito toda una historia de vida propia y de los pueblos que representa; siendo capaz de transmitir a través de su cuerpo, un cuerpo que habla, que expresa, que siente; pero, que también educa, forma, enseña y trasciende con su arte. Con error, a veces vemos a un bailarín desde lo artístico, olvidando que, como artistas, son promotores de toda una cultura la cual logran llevar a nuevas generaciones a través de sus presentaciones, pero también por medio de la enseñanza, porque un bailarín también puede llevar formación a

² Una iglesia adscrita al protestantismo y que sigue lineamientos particulares, restrictivos y atemorizantes en un afán de ordenar el mundo, tanto personal como colectivo

partir de la dirección de sus propios grupos de danza, como agentes culturales o docentes en instituciones educativas.

Esta mirada integral del bailarín del folklor necesita ser visibilizada, es necesario revisar ese imaginario que tenemos del folklor y de quienes lo practican. No estamos simplemente ante artistas en el sentido literal como es visto este término, estamos ante sujetos sociales con una historia, una cultura y una calidad artística que pueden expresar a través de sus cuerpos, siendo constructores de sus propias vidas e inspiradores de las vidas de otros, en una cadena de subjetividades que vale la pena conocer y reconocer. Con esta mirada, la presente investigación se plantea la siguiente pregunta *¿Cómo se configuran los procesos de subjetividad en los maestros de danza folclórica del IPC, desde los conceptos de cultura, historia y cuerpo?*

1.2 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo General

Conocer los procesos de construcción de subjetividades en los maestros de danza folclórica del Instituto Popular de Cultura de la ciudad de Cali

1.1.2 Objetivos Específicos

1. Estudiar al bailarín de danza folclórica en el IPC y su tránsito la educación.
2. Identificar en las historias de vida de los maestros del IPC elementos de subjetividad
3. Analizar el rol del IPC en el escenario cultural de la ciudad de Santiago de Cali

1.3 JUSTIFICACIÓN

La presente investigación se centra en observar de qué manera se pueden presentar procesos de construcción de subjetividades, en docentes de danza folclórica del Instituto Popular de Cultura de la Ciudad de Cali, partiendo desde sus experiencias no solo como artista, sino como sujetos acontecidos por su cultura, su cuerpo, su historia y el ejercicio de su profesión como docentes.

De esta forma, tenemos entonces que, el concepto de subjetividad, permite estudiar aspectos del sujeto, que está permeado por un entorno, donde el arte del folclor, posiblemente también lo atraviesa y lo construye. Esta investigación se propone conocer estos procesos de subjetividad, en maestros de danza folclórica y de esta forma, visibilizarlos dentro de un contexto académico, pues, desde la consulta bibliográfica, se pudo identificar algunas referencias a los bailarines de folclor desde lo artístico, pero hay una carencia de investigaciones etnográficas sobre las historias de vida de estos sujetos y su aporte al folclor.

Sumado al interés y la necesidad de plasmar estas experiencias, también es importante explicar, ¿por qué maestros de danza del Instituto Popular de Cultura, y no de otra institución educativa?, la razón es sencilla, porque el IPC es considerado un patrimonio cultural del municipio de Cali, es una de las pocas entidades vigentes que promueven y preservan el folclor nacional desde sus diversas escuelas de artes como son: danza, teatro, artes plásticas, música, entre otras modalidades. Cuenta, además, con más de 70 años promoviendo educación en arte y cultura popular en la ciudad. Es por eso, que este escenario por su historia y trayectoria a nivel local, regional y en algún momento nacional, es valioso para el análisis de las subjetividades de los maestros, que pertenecen a esta institución, específicamente en la escuela de danza.

Se espera que este trabajo, de alguna manera pueda ser un referente para investigaciones similares, motive a la comunidad del Instituto Popular de Cultura a continuar promoviendo experiencias significativas y le sea de utilidad al público interesado en abordar el arte desde un análisis académico.

1.4 MARCO CONTEXTUAL

1.1.3 ¿Qué es el instituto Popular de Cultura?

Más conocido por sus siglas, el IPC, es una institución pública que se funda por el Consejo Municipal de Cali en el año 1948³. En sus inicios la propuesta educativa consistía en enseñar, artesanías manuales, pero con el pasar del tiempo, se vio la necesidad de ampliar su oferta académica enfocada a la formación artística de los caleños de los estratos menos favorecidos. Es así como se da paso a otro nivel y sin contar, siquiera, con unas instalaciones adecuadas y con un presupuesto mínimo, se amplió la oferta para cubrir la demanda de estudiantes que aumentaba. Pese a las limitantes, los docentes y directivos del instituto lograron grandes avances a nivel cultural tales como la formación del primer grupo de danzas colombianas, dirigido por la maestra Yolanda Azuero Ariza y que fue un gran referente para las danzas nacionales. Así mismo, en sus primeros 16 años de fundación el IPC fue pionero en realizar presentaciones al aire libre de música, danza, artes plásticas y teatro; convirtiendo a Cali, en una ciudad que prometía ser un gran escenario de cultura en el país. En la historia de esta institución, se destaca:

La construcción de esa representación de la cultura popular como “folclor” parece cubrir dos fases diferenciadas de la política cultural liberal. La primera, que va -aproximadamente- de 1930 a 1940, y cuyo objetivo central era la difusión de ciertas formas de la cultura intelectual y de un sistema variado de preceptos y de normas educativas y sanitarias que se consideraba esencial

³ Tomado de “**Páginas de cultura**”, la revista del IPC que continúa vigente hasta la fecha y es en su primera edición del año 1964, la que permite conocer de primera mano los detalles de su historia

en el proceso de civilización de las masas. La segunda, que se extiende, más o menos, desde 1940 hasta 1948, y que intenta combinar el proceso de difusión de la cultura con el de conocimiento de las culturas populares, a través de un vasto trabajo de campo que buscaba recolectar de manera sistemática todas las informaciones posibles para interpretar de manera coherente las variadas formas de la actividad cultural de las masas campesinas y de los habitantes populares urbanos (...) (IPC, 2019, pág. 1)

La importancia del IPC como escenario de formación artística, va mucho más allá de este principio, lo más relevante de esta institución desde sus inicios, fue su interés formativo de las clases populares, de ahí se deriva todo ese empuje que esta institución significo como oportunidad para la población caleña y sus alrededores que no contaban con los recursos económicos para la formación integral a partir de las artes. En este sentido, El IPC tiene una función desarrolladora en la ciudad, porque termina cambiando muchas vidas de quienes tienen la oportunidad de ingresar a este espacio como estudiantes.

Es importante mencionar que en las primeras décadas la práctica pedagógica y artística, transita por el pensamiento de la educación popular, en tanto se asume el arte como un medio y un instrumento de educación y concientización de los sectores populares en aras de la transformación de su propia realidad social. Habría que señalar, además, que más allá de los accidentes de tipo político e ideológico que movilizaron la creación del Instituto Popular de Cultura, con el IPC emerge en la ciudad un lugar para enunciar otras formas de saber y pensamiento. Quizás el lugar simbólico del instituto radica en que ha sido uno de los espacios en los que se ha cuestionado las particiones mecánicas entre el hacer y el saber, entre la subjetividad y la objetividad, entre lo erudito y lo popular, entre el arte, la cultura y la ciencia; el IPC ha sido por excelencia un crisol de prácticas que pluralizan las formas de saber y de conocer. (Ibíd.)

Como se puede deducir, el IPC es mucho más que un campo de instrucción en artes, se convierte en todo un centro de formación que trasciende las barreras de la teoría, permea las vidas de sus miembros y se constituye en un referente de sentido, para quienes tenían la oportunidad de hacer parte de esta institución, la cual directa o indirectamente termina gestionado o siendo un aporte al proyecto de vida de sus integrantes.

A propósito del entramado de sentidos y de las tensiones propias de la gestión social del conocimiento, el IPC desde sus inicios propendió por el reconocimiento y la exaltación de los saberes populares, premonitoriamente, permitía enunciar un nuevo lugar necesario en las relaciones entre teorías, técnicas y prácticas, entre cultura y conocimiento científico, entre formas de hacer y maneras de pensar. Es así como se vinculan al IPC, en calidad de artistas e investigadores, hombres y mujeres que no tenían una formación académica (validada por universidades o centros especializados), pero eran reconocidos por su experticia y su saber empírico en el campo de las prácticas artísticas. Tal es el caso de Delia Zapata Olivella, Lorenzo Miranda y Emilio Banquéz, vinculados a la institución en la sección de danzas folklóricas.

Durante sus más de 70 años de historia en la ciudad, el instituto fue construyendo un precedente, teniendo una fuerte presencia en la ciudad, participando en diferentes eventos como festivales de danza, entre ellos el Petronio Álvarez, la feria de Cali y otros eventos que involucran todas las escuelas. Con estos progresos, se fueron fortaleciendo los diferentes grupos representativos de danza, música, teatro y artes, hasta llegar a ser reconocidos en diferentes escenarios culturales a nivel local, departamental, nacional e internacional. Un ejemplo de ello, fue el caso del grupo representativo de danzas “Colombia folclórica” dirigido por la maestra Aura María Hurtado, grupo que viajó a Chile para participar en el XV festival internacional de encuentros costumbristas Peñalolen en el año 2014 (El país, 2014). Con el

tiempo, la imagen del IPC se va construyendo y reconstruyendo, buscando llevar a la práctica su misión de:

Formar integralmente sujetos autónomos y críticos, con principios éticos y estéticos, en campos específicos de las artes. Capaces de construir conocimientos y saberes artísticos, mediante procesos de investigación e innovación y de proyección social, que involucren la reflexión crítica y actuante, en razón de lograr promover el desarrollo artístico y cultural que demandan las realidades de nuestra ciudad – región. (IPC, 2019, pág. 2)

A lo largo de su historia el IPC se ha visto enfrentado a diferentes dificultades en relación a la falta de una infraestructura apropiada, porque pese a su largo recorrido, todavía no se cuenta con una sede propia que le permita cumplir con los requerimientos para ofertar una titulación de nivel superior y poder ampliar el tiempo de preparación de sus estudiantes en programas que vaya a cinco años y no a dos como actualmente se oferta dicho programa: “... *Tiene por objeto la prestación del servicio de Educación para el Trabajo y el Desarrollo Humano en las áreas de las culturas y las artes populares y ciudadanas, la promoción, divulgación y el agenciamiento de las mismas*” (IPC. 2020).

Actualmente el instituto aún cuenta con 4 escuelas: danza, teatro, artes plásticas, música, así como algunos programas de extensión basados en diversos talleres dirigidos a estudiantes del IPC y al público como: la escuela infantil y juvenil de artes, surgiendo estas últimas para cubrir las diferentes necesidades de las personas en relación a su edad e interés por las artes.

Para el semestre del periodo A del año 2020, se operó con una sola sede ubicada en el barrio Porvenir donde se fusionó el trabajo con todas las escuelas, situación que, si bien se afrontó con mucha responsabilidad y colaboración por parte de la comunidad, no se puede negar que hace compleja la enseñanza, por no contar con los espacios específicos que se requieren para cada asignatura. Esta situación pone en riesgo la visión de futuro el IPC, quien,

Aspira a consolidarse como una institución de excelencia en la educación superior para las artes y la cultura popular, y la educación para el trabajo y el desarrollo humano –ETDH, agenciando proyectos y procesos de investigación, desarrollo cultural y de producción artística que promuevan y fortalezcan desde el arte las expresiones populares en el orden local y regional. (Ibíd.).

Esta revisión del pasado y presente del Instituto Popular de Cultura (IPC), nos permite conocer el contexto que motiva esta propuesta, sus objetivos, misión, visión e historia permitirá más adelante analizar de qué manera, hacer parte de esta institución ha acontecido a quienes han consolidado sus carreras como bailarines docentes y que actualmente hacen parte de la institución.

1.1.4 La Escuela de danza del IPC

Esta escuela nace, a partir de la consolidación del grupo representativo de danza folclórica, dirigido por la maestra Yolanda Azuero en el año 1955. Para el año 1964, ya se ofertaba las siguientes actividades: gimnasia, solfeo rítmico, historia de la danza, danzas folclóricas y conjunto de danzas⁴. Esta escuela tuvo un enfoque especial en las investigaciones folclóricas, las cuales se llevaron a cabo especialmente, en el municipio de Guapi (Cauca), entre 1963 y 1964. Se llegó a registrar danzas como: bambuco viejo, currulao, pasillo, polka brincadita, bosto, entre otras. También se llevaron a cabo exploraciones sobre música e historia a cargo de investigadores como Delia Zapata Olivella o Lorenzo Miranda. Con el pasar de los años, enriquecieron uno de los más importantes centros de documentación sobre el folclor colombiano de la ciudad, contando con archivos filmográficos, audios, libros que recopilan estos saberes, y las diferentes manifestaciones culturales y folclóricas de nuestro país (ver ANEXO 1).

A lo largo de su trayectoria, por la escuela han pasado grandes personajes de la danza, los cuales han sido de mucha inspiración, que han desempeñado el rol de

⁴ Tomado de la revista PÁGINAS DE CULTURA (1996). Recuperado el 5 de diciembre de 2020 a las 4:56 pm

investigadores, docentes de planta o invitados especiales como: Samuel Caicedo, Delia y Manuel Zapata Olivella, Octavio Marulanda, Lorenzo Miranda, Yolanda Azuero. Con el tiempo, se convirtieron en grandes referentes en la formación de artistas. Eran apasionados por el arte y la danza y lograron dejar un legado que hoy en día se conserva en el centro de documentación del IPC.

Uno de los cambios más importantes que no solo vivió la escuela, sino el instituto en general, fue a partir del año 2011, momento de reestructuración, para lo cual definen el objetivo de formar “...estudiantes que aporten al desarrollo, preservación, promoción y difusión de la danza folclórica colombiana. Una formación integral basada en el que hacer creativo e interpretativo para su divulgación y proyección permanente” (IPC 2020). A partir de ese momento, su malla académica, cuenta con una duración de 2 años, divididos en 4 énfasis: complementario, institucional, danzario y musical. De esta forma se pretendió avanzar en la consigna de aprendizaje integro (Ver anexo 2).

A continuación, desde las experiencias de algunos coordinadores que han pasado por la escuela, se logró recoger elementos importantes de la escuela de danza, en relación a su importancia, dificultades y retos, así, como también se pueden identificar aspectos de la subjetividad en relación a la danza y su construcción como sujetos.

El coordinador Diego Colonia (2013), conoció su amor por el folclor y la danza en la escuela, y fue por una sugerencia que llega al IPC y se convierte en egresado en el año 1989; tiene la oportunidad de formarse de primera mano con los pioneros de la escuela, así como iniciar diferentes procesos de danza, que lo llevaron a asumir la coordinación de la escuela en un momento en el que se llegó a contar hasta con 90 estudiantes, en un espacio donde se trabaja en medio de las necesidades:

Encuentro la danza organizada; esto me permite mayor visión en lo administrativo, académico y artístico (...) En lo que respecta a la parte física, la escuela adolece de muchas cosas desde hace varios años. Esta edificación

en el Porvenir fue originalmente un convento; su estructura requiere atención, por el deterioro. Es por ello que de manera permanente se trata el tema de la reubicación de la escuela (Colonia, 2013 pág.47)

Este personaje de apellido Colonia, se propuso como reto, continuar con el proceso de gestión de calidad y aspirar así a la titulación profesional, sin dejar de lado las investigaciones de danzas en los diferentes territorios, ya que esta era una manera de enriquecer la formación en danza, desde lo tradicional.

Para el año 2014, el coordinador Jheo Adams, proveniente de una familia musical, desde muy pequeño, encontró el mundo de la danza como su modelo de vida; con una formación en ballet, llega al IPC a la edad de 17 años, teniendo la fortuna de tener como maestro a Lorenzo Miranda. En el IPC fue escalando cargos y antes de llegar a la coordinación, tuvo la oportunidad de ser docente de danzas, para él, la escuela fue su oportunidad y se convirtió en una insignia del IPC, se podría decir que su paso por el instituto fue positivo, sin embargo, realiza la siguiente observación:

Siento que muchos egresados no salen con amor por la escuela, sino que se gradúan y tienen frente al IPC un afán competitivo; llevan una idea como: “yo soy capaz de hacer algo mejor que el IPC” (...) No salir de la institución que proveyó las bases, con ánimo desleal. (Adams, 2014 pág. 22)

Adams, explica que, con el tiempo la coordinación había dejado de ser un espacio de acercamiento entre docentes-estudiantes, y que probablemente esa actitud fue el resultado de la dificultad en los canales de comunicación. Aun así, estuvo dispuesto a cambiar esta situación y fortalecer la asignatura “danza inédita”, buscando la manera potenciar investigación etnográfica en diferentes comunidades, por parte de sus estudiantes.

Otro personaje relevante en esta reconstrucción histórica, es el maestro Rafael Aragón, coordinador de la escuela para el año 2015, inicia su vida en la danza desde

muy pequeño y desde siempre se caracterizó por su gran talento, el cual lo llevó al IPC por casualidad, pero tuvo un muy buen desempeño, lo cual le permitió el reconocimiento de otros maestros como Yolanda Azuero y Lorenzo Miranda, quienes le permitieron ingresar a los grupos representativos. Entre sus observaciones encontramos que:

La escuela tiene el compromiso de hacer que el proceso ya iniciado, mejore. Vamos a recuperar esa esencia del IPC en el saber popular. Estuvimos durmiendo un tiempo, y permitimos que otras expresiones populares fueran adelante, dejándonos un poco relegados (Aragón, 2015 pág. 87)

Su gran anhelo, fue que el instituto se convirtiera en institución de educación superior, pasó de ser estudiante, docente y finalmente, coordinador.

A lo largo de las diferentes coordinaciones, la escuela se ha enfrentado a diferentes visiones según los intereses de cada coordinador, sin embargo, la inquietud por continuar enriqueciendo las investigaciones de campo, la necesidad de un espacio acorde a las necesidades del programa y el deseo por pasar a un nivel de educación superior, se convierten en visiones que son respaldados por un interés personal, desde el amor y el significado que se la ha dado a sus experiencias de vida desde la danza, las cuales les han representado un alto nivel de compromiso, pues son maestros que han sido de gran influencia para otros artistas.

Estas entrevistas permiten reconstruir el papel de la escuela de danza como un escenario de oportunidades individuales y colectivas, donde las experiencias y los saberes se van compartiendo de unos a otros, inspirando, motivando, mejorando o simplemente confrontando los restos, para continuar llevando a las nuevas generaciones de bailarines una cultura del folclor tradicional.

1.5PRELUDIO

Siendo los conceptos subjetividad, danza, cultura e historia, las categorías fundamentales para esta investigación, se realizará un despliegue en primer lugar

del término “subjetividad”, porque es desde este, que se va a estudiar a los maestros de danza del IPC, en segundo lugar se va a dar un contexto histórico y cultural sobre la danza y su importancia en la configuración de subjetividades lo cual va a permitir comprender, más adelante, las narraciones de vida de los bailarines-maestros.

1.1.5 ¿Qué entendemos por subjetividad?

Según el diccionario de la lengua española, subjetividad es “*cualidad de subjetivo*” (RAE, 2020), y lo subjetivo es aquello: 1) “*Perteneciente o relativo al sujeto, considerado en oposición al mundo externo*”, 2) “*Perteneciente o relativo al modo de pensar o de sentir del sujeto, y no al objeto en sí mismo*” (RAE, 2020). Su estudio se ha presentado a lo largo de la historia, donde diferentes autores según su época, han pensado el conocimiento de sí mismo y sus implicaciones. A continuación, se realizará un pequeño recorrido teórico, en el que se convoca a autores que se consideran claves para analizar los procesos de subjetividad identificados en las historias de vida de la población objetivo.

1.1.5.1 El cuidado de sí como antecedente de subjetividad

Es importante remontarnos a los griegos para reconstruir el concepto de subjetividad, porque para nadie es un secreto que los aportes teóricos de estos pensadores, no ha perdido vigencia, siguen siendo tan actuales como cualquier otra teoría que podamos citar en estos momentos. En este sentido, se hace válido el pensamiento de Samour (2017) cuando dice que “las ideas..., el elenco de conceptos que el mundo griego nos ha otorgado como posibilidades intelectuales, se va a utilizar para resolver problemas completamente ajenos a la mente griega” (pág. 35).

Desde los diferentes escritos de Platón, se puede apreciar el origen del pensamiento socrático y su fuerte contribución al tema del conocimiento de “sí mismo”. Sócrates hace una invitación a que el pensamiento se convierta en la fuente del conocimiento o la verdad; el alma, lo inmaterial y lo natural, son esenciales para llegar a un estado

de sabiduría. (Platón, 1871, pág. 31), así, para Sócrates *“Está demostrado que, si queremos saber verdaderamente alguna cosa, es preciso que abandonemos el cuerpo, y que el alma sola examine los objetos que quiere conocer”* (Platón, 1871, págs. 33-34).

Podemos ver que toda esta consigna de pensar desde el alma, es un proceso que Sócrates planteó, donde el conocimiento estaba en cada uno, pero no se era consciente de eso, hasta que el pensamiento se confrontaba consigo mismo. En el dialogo de Alcibíades, Sócrates aconseja a su discípulo: *“Así, mi querido Alcibíades, sigue mis consejos, y obedece al precepto que está escrito en el frontispicio del templo de Delfos: Conócete a ti mismo”* (Platón, 1871, pág. 164)

Veamos pues. ¿Qué es tener cuidado de sí mismo? No sea que cuando creamos tener más cuidado de nosotros mismos, nos suceda muchas veces, que, sin percibirnos, sea otra cosa muy distinta la que llame nuestra atención. ¿Qué es preciso hacer para tener cuidado de sí mismo? ¿Tiene un hombre cuidado de sí cuando le tiene de las cosas que son suyas? (Platón, 1871, pág. 75).

Estos cuestionamientos sobre el conocimiento y cuidado de sí, le permiten al ser humano pensar sobre sí mismo; punto *“...aquel por el que podemos hacernos nosotros mismos mejores.”* (Platón, 1871, pág. 178), en este sentido, y convocando a Sócrates, pensar sobre lo que se piensa, es el camino para el cuidado de sí, porque *“...Siguiendo este rumbo encontraremos bien pronto lo que somos nosotros, y si ignoramos esta esencia nos ignoraremos siempre a nosotros mismos.”* (Platón, 1871, pág. 179) (Platón, 1871 pág. 179).

Una revisión del pensamiento socrático a través de Platón, nos permite deducir unos aportes de los griegos a esta reconstrucción de la subjetividad como concepto:

- Importancia del alma como camino para construir pensamiento y llegar al conocimiento de la verdad

- La inquietud por conocerse y cuidarse a sí mismo, es una necesidad humana que permite al sujeto reconstruirse en sí mismo

1.1.5.2 Renato Descartes y su aporte a la subjetividad

Filósofo y matemático francés, Nació el 31 de marzo de 1596 en Francia y fallece en el año 1650. José Paulo Feinmann dice que *“Colón descubre América; Descartes, la subjetividad”* (2013), explicando que Colón descubre América, no porque no haya existido antes de Colón, pero sí la descubre, para el capitalismo. Así mismo, Descartes descubre la subjetividad, no porque no haya existido, sino que, propone una nueva forma de pensamiento. *“Su forma de abordar los problemas ha marcado un hito en la historia del pensamiento, a tal punto de merecer un nombre propio: “método analítico cartesiano”* (Fernandez, Cardenas , & Mesa, 2006, pág. 401). Con dicho método, se hace evidente que para Descartes era fundamental buscar una ciencia que se hallara en sí misma o en la experiencia en el mundo (2006, pág. 45), donde *“yo soy, yo existo”* (2006, pág. 128), debería ser la base de todo saber, porque el sujeto debe ser consciente que su sentir le puede enseñar, pero también engañar, y por eso la premisa *“...conozco que existo e indago quién soy yo...”* (2006, pág. 130), se convierte en una posibilidad de verdad, la cual debo potenciar con el uso de mi razón.

Este tipo de pensamiento, inspiró a muchos autores que, a partir de Descartes, desarrollaron otras teorías, que, adaptadas a sus épocas, proponen nuevas formas de pensarse así mismo.

Aportes Cartesianos a la subjetividad

- Método científico como fuente de conocimiento
- Uso de la razón para llegar a la verdad

1.1.5.3 El psicoanálisis y subjetividad

Considerado el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud nace en república Checa en el año 1856 y fallece en el año 1939. Partiendo de la búsqueda de la existencia de sí, que Descartes propuso desde la razón, Freud postula, el elemento del

inconsciente en un mundo donde *“para la mayoría de las personas de cultura filosófica, la idea de un psiquismo no consiente resulta inconcebible y la rechazan”* (Freud, 1923, pág. 1), al pensar que no puede el hombre actuar sin conciencia. Freud dice que la conciencia es un estado provisional de la psiquis humana que depende de las experiencias y difícilmente se podría llegar al mismo estado, sin ignorar otros procesos de pensamiento que se pueden dar y es en este punto, donde el término del inconsciente aparece, para nombrar aquellas transiciones que pasan entre espacios de conciencia

Este pensamiento desarrollado por Freud, desde el psicoanálisis, permite entender la subjetividad. Schroeder (2006) dice que *“el método psicoanalítico habría permitido “acceder” a la subjetividad de un modo inédito, a través del análisis de la transferencia, habilitando así la producción singular, única, del sujeto psíquico en la sesión.”* (2006, pág. 41), que permitiera comprender el comportamiento de las personas desde la forma en cómo se comporta su consciente e inconsciente.

Aportes a la construcción del concepto de subjetividad

- La importancia del inconsciente y la cultura en la subjetividad.
- Comprensión de los procesos de la psiquis, que permite aceptar que todo saber pasa por la subjetividad.

1.1.5.4 Dasein y subjetividad

Martín Heidegger, fue un filósofo alemán, considerado uno de los más importantes pensadores del siglo XX, inquieto por el conocimiento, siempre estuvo planteándose preguntas que inspiraron sus obras, sin embargo, uno de sus mayores interrogantes fue entender y comprender el ser ahí, o “Dasein”, que lo llevó a escribir el *Ser y tiempo*, libro publicado en el año 1927. A diferencia de los autores anteriores, Heidegger se inquieta por el ser, no desde el sujeto, sino desde su existencia, refiriéndose al hombre como un “ente”, que a su vez es el Dasein;

La constitución de ser del Dasein implica entonces que el Dasein tiene en su ser una relación de ser con su ser. Y esto significa, a su vez, que el Dasein se comprende en su ser de alguna manera y con algún grado de explicitud. Es

propio de este ente el que con y por su ser éste se encuentre abierto para él mismo. (Heidegger, 1927, pág. 22).

Para Heidegger, *“La existencia es decidida en cada caso tan sólo por el Dasein mismo, sea tomándola entre manos, sea dejándola perderse.”* (1927, pág. 23), donde ya no existe una relación de conocimiento entre el sujeto y el objeto, y en su lugar, solo existe en el Dasein. Así mismo el Dasein es temporal, en la medida en que vivimos; pues *“El todo que buscamos no es otra cosa que el ente que se despliega “entre” nacimiento y muerte”* (Heidegger, 1927, pág. 360), y este espacio de tiempo lo denominó “trama de vida”, la cual; *“consiste simplemente en una secuencia de vivencias “en el tiempo””* (Heidegger, 1927, pág. 361) porque para el autor, solo son válidos los momentos reales o que permanecen en el presente, mientras que los acontecimientos del pasado o del futuro por no estar ahí, no son, por lo tanto, no son reales.

En este continuo cambio de vivencias, el sí-mismo se mantiene en una cierta identidad. En la determinación de lo que permanece y de su posible relación con el cambio de las vivencias, las opiniones discrepan. El ser de esta trama cambiante y permanente de las vivencias queda indeterminado. Pero, en el fondo, en esta caracterización de la trama de la vida se afirma —quiera o no reconocérselo— un ente que está-ahí “en el tiempo (Heidegger, 1927, pág. 361)

En el Dasein, el tiempo es el espacio en que el ente necesita y utiliza para desarrollar sus funciones y *“no es algo que está-ahí ni en el “sujeto” ni en el “objeto”, no está “dentro” ni está “fuera”, sino que “es” “anterior” a toda subjetividad y objetividad, porque representa la condición de posibilidad de esta “anterioridad” misma.”* (Heidegger, 1927, pág. 403).

El significado de la teoría de Heidegger

- No existe relación sujeto-objeto para el conocimiento
- El conocerse a sí mismo se convierte en un interrogante existencial

1.1.5.5 Michel Foucault y la tecnología del sí

Para Deleuze (1995) *“Foucault descubrió la subjetividad como tercera dimensión”* (pág. 79), según la interpretación que hace del autor, en su pensamiento, el sujeto puede construirse a partir conceptos como cultura, identidad e historia y dice que *“Hay que “doblar” la relación de fuerzas mediante una relación consigo mismo que nos permite resistir, escapar, reorientar la vida o la muerte contra el poder”* (pág. 85).

Interpretando a Foucault, se puede establecer una relación estrecha entre el “cuidado de sí mismo” del que hablaban los griegos y *“...los modos en que los seres humanos se transforman a sí mismos en sujetos”* (2007, págs. 4-5), por lo tanto, la subjetividad inicia en el conocimiento y cuidado de sí, debido a que esto representa, *“un verdadero desarrollo de la cultura del uno mismo, cultura significa en este caso que existe un conjunto de valores determinados siguiendo un orden”* (1994 pág. 69), que trae consecuencias importantes para los modos de vida y los modos de experiencia de los sujetos. Para el autor,

Hay dos significados de la palabra sujeto; sujeto a otro por control y dependencia y sujeto como constreñido a su propia identidad, a la conciencia y a su propio autoconocimiento. Ambos significados sugieren una forma de poder que sojuzga y constituye al sujeto. (Foucault, 2007, pág. 10).

Como filósofo francés del siglo XX, se interesa por procesos disciplinarios y explica estrategias utilizadas desde instituciones carcelarias, hospitales y escuelas, que ponen en evidencia la forma en que funcionan para someter cuerpos. Incorpora el saber, como complemento del poder, para atribuirle una doble función, liberarse del poder, y/sujetarse a él, siendo la subjetividad la forma de oponerse al poder, dando al sujeto un estímulo proveniente de un contexto que le permite decidir de manera subjetiva, cómo quiere construirse. Aunque este proceso se dé dentro de la sociedad, se convierte en algo individual o colectivo, donde la cultura es aquella que determina el vivir de los sujetos, estableciendo esa relación de poder/saber y

saber/poder y a su vez, es la que modela y libera cuerpos con hábitos y costumbres propios de una sociedad.

Entendiendo la subjetividad como un punto de “quiebre”, necesita un origen y Foucault (2007) plantea que, para conocer cambios que se den en determinado momento de la vida por cambios de pensamiento y percepción, se necesita de la historia y expresa que su “*objetivo ha sido elaborar una historia de los diferentes modos por los cuales los seres humanos son constituidos en sujetos*” (pág. 4).

A lo largo de sus obras, se puede destacar el interés por conocer, las diferentes maneras en que el ser se constituye, donde el cuerpo es herramienta principal de esta construcción. En obras como *Vigilar y Castigar* (2002), y la *Hermeneutica del sujeto* (1994), podemos ver, cómo este autor desarrolla ideas sobre la construcción del sujeto desde enfoques de autoconocimiento, y relaciones externas al propio ser, como el poder, que lo dominan por medio de su cuerpo, pero que a la vez, quiere descubrirse y liberarse.

En otra de sus obras, *Historia de la sexualidad* (2003), Foucault, aborda la subjetividad desde el análisis de la sexualidad, destacando 3 aspectos:

1. la historia influye en los significados que se pueden construir alrededor de la subjetividad desde una mirada de la sexualidad,
2. la cultura, dice lo que moralmente está correcto y por lo tanto tiene una autoridad natural,
3. las formas de comportamiento pueden ser heredadas y en ese sentido aportan significados.

En los aspectos interpretados, podemos evidenciar algunas formas en las que una persona puede construir su subjetividad; en este caso desde la sexualidad, las creencias religiosas o la pertenencia a un grupo, pero bien se puede construir desde un cuerpo, la cultura, la historia, el contexto. Para este francés, como para los otros,

el punto central de la subjetividad esta en el propio ser humano, por eso aborda temas como la identidad, la existencia, el cuerpo, la verdad y por su puestos la subjetividad, porque para Foucault,

El hombre es central en su propia subjetividad y en la de los demás. Por todas partes, el hombre se preocupa de sí mismo, pero a la inversa, este mismo hombre transmite las semejanzas que él recibe del mundo. Es el gran foco de las proporciones – el centro en el que vienen a apoyarse las relaciones y de donde son reflejadas de nuevo. (Foucault, 2007, pág. 32)

La subjetividad es un tema que trasciende la obra de Michel Foucault, y es por eso que para este estudio es importante conocer la propuesta del autor, quien desde una mirada sociológica puede permita interpretar las historias de vida de los docentes convocados en esta propuesta. Comprender elementos de subjetividad, exige un marco teórico que esta bien delimitado en la obra de este pensador del siglo XX.

A lo largo de su obra puede observarse el interés de Foucault en los procesos que constituyen la construcción de la subjetividad. Inicialmente lo presenta desde el análisis de una arqueología, que es diferente al análisis de la historia, (Abreo, 2011) luego lo hace dentro de una genealogía, que se aproxima a la historia desde la discontinuidad y el enfrentamiento de fuerzas de poder, para finalmente realizarlo desde la Hermenéutica del Sujeto, donde la propuesta gira en torno a las Tecnologías de Sí. Casi toda la producción discursiva y textual de Foucault se dirige a la búsqueda de la forma en que el individuo se va constituyendo como sujeto, a partir de una secuencia genealógica que eventualmente apunta hacia la reconstrucción de la historia de las subjetividades modernas. (Gil, 2018, pág. 2)

El aporte que teoricamente hace el autor a esta propuesta es muy significativo en la medida en que si aplicamos su pensamiento a la comprensión de la subjetividad de

los maestros del IPC, podríamos decir desde una mirada fouconiana que la construcción de la subjetividad de hoy, está atravesada por un espíritu libre de ataduras, que es capaz de ejercitar su propia manumisión mediante su cuerpo, su danza, su forma de expresar su historia y su cultura, sería lo que el autor llama la “Indocilidad reflexiva”, un sujeto capaz de liberarse de las ataduras del poder y fluir como alma pura, solo cuestionada por si misma y construido desde su propia experiencia de vida.

Entre los aportes fouconianos para la comprensión de la subjetividad podemos mencionar:

- Ontología histórica de nosotros mismos, en relación con la verdad, al constituirnos como sujetos de conocimiento;
- ontología de nosotros mismos en relación con el campo de poder, al constituirnos como sujetos que actúan sobre otros y
- ontología histórica del ser humano en relación con la ética, al constituirse a sí mismo como agente moral.

1.1.5.6 Pensamiento latinoamericano en la construcción de subjetividad

Hasta ahora hemos venido revisando las posibilidades del sujeto en la construcción de su propia subjetividad, recorrido que ha permitido conocer y reconocer aspectos relevantes a la hora de comprender elementos de subjetividad en cuerpos que sienten, danzan y forman a futuros intérpretes del folclor nacional. Pero si estamos hablando desde lo local, es necesario conocer el pensamiento latinoamericano en el tema y un representante digno que es referente para este estudio, es Hugo Zemelman, para quien la base de toda subjetividad, está en el saber, en el conocimiento. Para aclarar esta idea, en la obra de (Torres, Carrillo & Torres, Azocar, 2000, pág. 5), los autores afirman que:

Según Zemelman, para avanzar en la dirección de una formación más amplia del sujeto, que permita el distanciamiento de su contexto, se requiere colocar

en la base del proceso de construcción del conocimiento (y de la formación del sujeto) una subjetividad que se considere en su naturaleza constituyente. Ella es la que permitiría, en última instancia, cuestionar los límites de lo cognitivo desde una pluralidad de lenguajes que son los exigidos para distanciarse de los constructos. En este sentido, el rescate de un juego de lenguajes para dar cuenta de una necesidad gnoseológica más amplia, exigida por lo indeterminado, se corresponde con la exigencia de un protagonismo del sujeto que no es sino el reflejo de que la realidad socio-histórica se construye. De manera que a las exigencias epistemológicas se conjugan otras de carácter ético (1992: 48). Este sujeto fundador y activo que se busca “puede romper con lo evidente porque anima las formas del lenguaje. Es el que resiste la inercia y el que atraviesa hacia lo inédito en la búsqueda de nuevas significaciones, y que, por lo mismo, necesita de un lenguaje abierto a lo nuevo. Es el lenguaje de la mente utópica cuyo contenido es la incorporación de lo constituyente, en vez de quedarse atrapado en lo ya producido. El sujeto cuyo movimiento interno está inspirado por la conciencia del darse incesante del mundo” (1992 pág. 49). En este proceso de construcción de subjetividad, se plantea que el desafío “consiste en recuperar la historia a través de una objetivación del sujeto con base en la ampliación de la conciencia de su historicidad y de su colocación desde lo utópico, para escapar de los bloqueos que siempre impone el poder. Esto es, procurar transformar la historia en conciencia trascendental, y a la conciencia en necesidad de prácticas” (1992 págs. 52-53).

Aunque, en este estudio era necesario hacer el rastreo de la subjetividad desde su origen, pasando por hitos relevantes, es claro que si estamos reconstruyendo procesos de subjetivación en bailarines de folclor colombianos, necesitamos nutrir este análisis de un pensamiento propiamente latinoamericano, de ahí la pertinencia de convocar a Hugo Zemelman, un sociólogo chileno, célebre por su contribución a las ciencias sociales latinoamericanas, es él un claro ejemplo de subjetivación,

con sus obras abrió un camino para conocer nuestra propia realidad. Estas, son una invitación a pensar desde la propia realidad latinoamericana, para él, la construcción de conocimiento no es sólo un problema intelectual, es ante todo una cuestión histórica que ubica al sujeto en un presente en movimiento que le permite reconstruir su pasado para anticiparse a los vaivenes del futuro, he ahí que lo histórico sea para el autor, un proceso fundamental en la construcción de subjetividad. En este sentido, Zemelman afirma que:

El sujeto deviene en una subjetividad constituyente, en la medida que requiere entenderse en términos de cómo se concretiza en distintos momentos históricos; de ahí que, al abordar a la subjetividad como dinámica constituyente, el sujeto es siempre un campo problemático antes que un objeto claramente definido, pues desafía analizarlo en función de las potencialidades y modalidades de su desenvolvimiento temporal. Por eso su abordaje tiene que consistir en desentrañar los mecanismos de esta subjetividad constituyente, tanto como aclarar los alcances que tiene la subjetividad constituyente. Plantea distinguir entre producto histórico y producente de nuevas realidades. (Zemelmán Merino, 2010, pág. 357)

Sin ánimo de caer en regionalismos, el aporte de Zemelman es fundamental para poder comprender los procesos de subjetivación de los maestros del IPC. En este sentido se asume de este autor los siguientes aportes:

- El mundo de las necesidades: La memoria y las visiones de futuro
- Alternativas de sentido: El sujeto tiene la capacidad de pasar de la potencia al acto de ser
- Construcción de subjetividad en un sujeto movilizado: Sólo quien tiene la fuerza interior de llegar a ser, logra traspasar la barrera de lo imposible.

Este viaje por los autores convocados, nos lleva a concluir que a pesar de sus diferencias de época e ideas, todos ellos tienen un punto de convergencia y es el Ser, punto en común, que los lleva a la preocupación por el cuidado, la construcción

y la supervivencia de dicho ser, llámese éste: sujeto, alma, Dasein o inconsciente; sea cual sea la denominación que cada uno le imprime desde su teoría. Los puntos de partida pueden ser distintos, pero a lo largo del camino sus miradas se cruzan, se encuentran, incluso, convergen en posturas que a veces parecen o son disímiles, pero al final, hay una intención clara, la búsqueda primera del sujeto, su afán por conocerse y construirse a sí mismo, incluso superando circunstancias adversas, que contrario a lo esperado, termina en muchos casos, siendo elemento de subjetividad.

Hasta ahora se ha promovido una disertación enfocada en la subjetividad, conviene ahora realizar un viaje teórico a través de la danza. En esta segunda parte, el lector se encontrará con un viaje a la configuración de la danza desde la academia, lo cual permitirá más adelante en el capítulo II, abordar el rol del docente y su transformación de bailarín a educador, en una de las instituciones más prestigiosas del país, el Instituto Popular de Cultura (IPC).

1.1.6 Siempre danza

Desde sus orígenes, el ser humano y la danza estrechan una relación connatural, que se ajusta a necesidades propias de cada época, cambiando su intención. Así, en la prehistoria, los movimientos con el cuerpo se asociaban a rituales que representaban su cotidianidad como la caza, los cultivos o la reproducción y/o el temor a lo desconocido, como lo afirma Alemany (2009), mientras en épocas posteriores representó una comunicación directa con seres supremos (Abad, 2015).

Sin embargo, pese a su componente simbólico de connotación religioso, durante la edad media la iglesia católica con fuerte influencia en asuntos sociales, decide vetar esta práctica, atribuyéndole un contenido sexual y pecador a los movimientos; hay que comprender que, para esta época lo puro e impuro, lo moral o inmoral se medían por las formas de utilizar el cuerpo. Pese a esta prohibición, ni las personas del pueblo, ni de la corte dejaron de bailar en sus celebraciones y fiestas, revelando la necesidad de la danza en la vida del ser humano y aunque la práctica se mantuvo constante, la división histórica y social separó la naturalidad de la danza

como expresión artística por muchos siglos, limitando su evolución si la comparamos con el arte de la escritura, la música o la pintura (Abad, 2015).

Podría decirse que la danza tuvo su mayor evolución al pasar de ser una práctica natural y divertida de celebración, a la necesidad de profesionalizarla, implementando características de organización armónica de secuencias de pasos, haciendo así su aparición “la coreografía” (Abad, 2015); que le abrió puertas en el mundo del arte, al reconocer su aporte a la sociedad y esto se utilizó según las necesidades de las personas y sus épocas. Pero, sólo fue hasta el siglo XVI que se incorporó la danza dentro de espectáculos de teatro y música de la alta corte en Italia. Fue así como, poco a poco se pierde la naturalidad que caracterizaba esta práctica desde sus orígenes.

En este punto de la historia, al referirse a la danza, se hablaba específicamente desde el ballet, por considerarse una de las primeras formas de tecnificación de la danza. Esta nueva forma de entretenimiento, llega a Francia por medio de *Catalina de Médicis* quien, de la mano del artista italiano *Baldassarre Belgioioso*, presenta ante la alta corte de Francia, una puesta escenográfica durante la boda celebrada entre *Margarete de Savoie* y el *Duque de Joyeuse* denominada “*El Balet Comique de la Royne*” en el año 1581. Esta puesta en escena marca las pautas que regirían las compañías de ballet:

Una obertura recitada, en que se presentaba el tema, seguía una serie de entrées⁵, en las que se desarrollaba la trama por medio de la danza, la mímica, poesías y canto solista y coral. Por último, tenía lugar un gran ballet de complicada coreografía, tanto en los pasos como en el desplazamiento de los forma de figuras geométricas (Cotello, 2008, pág. 82).

⁵ Traducción del francés: entradas

De este evento se resalta que sus participantes eran amateurs, miembros de la nobleza, que recibían clases de música y danza como parte de su educación. Sin embargo, *“Para intervenir en estos últimos se requería una gran dedicación y cuantiosos ensayos porque los pasos y los desplazamientos eran más complicados que los de las danzas corrientes de salón, que ya de por sí, no eran nada fáciles.”* (Coello 2008 pág. 89). Es así que, El *Balet Comique de la Royne*, con una duración de 5 horas, trajes, escenografías lujosas, música y secuencias de pasos, conquistaron la cultura francesa de la época, abriéndole camino a diferentes obras escénicas a lo largo de Europa.

Siendo Francia una gran influencia en los ballets, es Luis XIV, quien en el año 1661 crea la primera escuela de danza “la Real Academia de Baile”, con la intención de formar bailarines de manera profesional, pero era dirigido solo a hombres, quienes, en el caso de necesitar un personaje femenino en la obra, para su interpretación se disfrazaban de mujer. Esta situación cambió a partir del año 1681, año en el que se admitió el ingreso de las mujeres a las compañías de baile.

La formación de escuelas de ballet, fueron entonces, las primeras formas de academia de danza formal, donde se establecieron las bases del ballet y sus técnicas, las cuales se enseñan y se ejecutan por medio de coreógrafos, quienes tenían la responsabilidad de educar cuerpos para la danza. Esa es la danza que convoca un público para su admiración, que presume cuerpos esbeltos, ejecuciones con precisión de movimientos, características que le permitió a este arte traspasar fronteras, incluso promover revoluciones de vestuario para las mujeres, permitiendo el uso de faldas más cortas que permitían un mejor movimiento; zapatillas con puntas para figuras más estilizadas, e incluso desdibujó ese cuerpo perfecto, a uno más libre manifestado en los pies descalzos.

Aunque como se puede apreciar, la danza es un arte muy antiguo, aún existen muchos vacíos sobre su teorización, pues fue sólo hasta el siglo XIX que se empezó

a intentar documentar bibliografía sobre la danza, a partir de datos encontrados desde la literatura, la pintura, o la escultura (Abad, 2015).

La influencia europea llegó a América y permeó las prácticas danzarias originarias. Así, el portal web titulado “la enciclopedia contemporánea de América Latina y del Caribe”, explica cómo a lo largo de la historia americana la introducción de la cultura europea encubre las prácticas dancísticas propias de este territorio:

Es difícil precisar desde cuándo y exactamente “cómo” se danzaba en cada lugar de América Latina y del Caribe cinco siglos atrás. La colonización arrasó con una buena parte de los hábitos corporales nativos y el tiempo continuó accionando una transformación inevitable; el folclore es el patrimonio coreográfico de un pueblo, y los pueblos cambian (Cesio, 2017 Pág. 1)

Bajo el dominio e influencia europeo, América se convirtió en un escenario para las expresiones artísticas a cargo de compañías, que iban llegando para quedarse y marcar una nueva etapa, donde la música, la danza y el teatro se unieron en múltiples espectáculos durante los siglos de la colonia:

Aunque pueda registrarse el comienzo de una cierta danza teatral en América Latina en el siglo XVI, en festividades públicas como el Corpus Christi y en las primeras “casas de comedias”, fue en el siglo XVII cuando comenzaron a ser mencionados, en el teatro, bailarines profesionales, como los españoles Melchor de los Reyes Palacios y su hijo, que trabajaron en México y en Perú.

En el siglo XVIII, la presencia de bailarines se hizo más notoria e, incluso, sin una gran formación académica, ellos comenzaron a mostrar más habilidades físicas. La primera danza de escenario que se desarrolló y ganó credibilidad en el nuevo continente fue el ballet. (Cesio, 2017 Pág.1)

La presencia de bailarines y coreógrafos provenientes de Europa, permite la creación de procesos de formación en la danza del ballet combinado con la teatralidad, en diferentes países como Argentina, o México, que contaban con bailarines americanos con formación europea, quienes empezaron a inquietarse por las representaciones dancísticas propias de su territorio. Un gran reto, según Cesio (2017), era asumir la danza que se venía gestando por varios siglos en Europa, y adaptarla a las necesidades propias de la cultura americana, lo cual no resultaba del todo desconocido para el viejo mundo porque,

El origen de las danzas folklóricas es, naturalmente, antiquísimo y está en conexión con los ritos mágicos y sacros que se encuentran en la base de la danza misma y de los cuales algunas conservan acciones gesticuladas y significados simbólicos. Estudiando la danza popular, se descubre un fondo común a la raza blanca: la ubicuidad de ciertas formas y su generación espontánea bajo cielos y ambientes diversos, se explica solamente si se acepta la hipótesis de que existen ciertas leyes inmanentes que rigen el movimiento, en cuanto éste tiende a transmutarse en danza. Por ejemplo el baile en círculo que hemos visto desarrollado primero entre los primitivos, con claro significado simbólico, como delimitación del lugar sagrado o como cerco puesto a los espíritus maléficos, después entre los griegos y por último en el medievo, con el nombre de Carola, es común a todos los pueblos mediterráneos. (Estébanez Rodríguez, 2020, pág. 1)

Entonces, esta nueva forma de bailar desde el ballet, se contrastó con una realidad de las danzas folclóricas en América, en una tensión que se evidenció entre los procesos de la academia y su profesionalización entre estas dos formas de bailar.

Abordando la danza desde la academia, son las técnicas utilizadas por el ballet las que forman y educan el cuerpo desde la disciplina, las primeras manifestaciones que se abordan desde la profesionalización siendo Europa pionera de estas nuevas formas de arte, entre los siglos XVI Y XVII, donde la música, el teatro y la danza, se

unen para presentarse ante un público acompañado con vestuarios, escenografía, y diferentes elementos sorpresa llevados ante un público, con una intención de entretener. Mientras que la danza folclórica es el resultado de procesos de mestizaje, los cuales solo hasta el siglo XX, se inician en la formación de cuerpos desde las tradiciones, intentando conservar la autenticidad de las mismas. Recordemos que la danza folclórica, le pertenece y significa a cada comunidad, a diferencia del ballet que se universalizó.

Antes de continuar, es importante mencionar que, si bien el ballet llevaba siglos de aprendizaje y tecnificación, el siglo XX trajo consigo nuevas formas de interpretaciones con el cuerpo en la danza moderna, donde pioneras como Isadora Duncan o Martha Graham, formadas en la técnica del ballet, deciden romper con posturas donde el cuerpo vuelve a tierra con movimientos más libres y espontáneos, basados en el ballet. Siendo el ballet y ahora la danza moderna, manifestaciones artísticas sobre dominio y sentimiento del cuerpo que por medio de actuaciones se dan a conocer.

Por su parte, las danzas tradicionales, guardan intenciones políticas, relacionadas a la consolidación de una identidad patria, sobre aquellas tradiciones que se hace necesario preservar. Por ejemplo, en México, a partir de la revolución a principios del siglo XX, el arte en general tuvo una transformación, donde fue el pueblo el encargado reestructurar sus tradiciones: “[...] *el pueblo fue percibido como un actor que había hecho posible el cambio de orden, y sus tradiciones simbolizaban los principios de la auténtica mexicanidad*” (Hernández, 2012, pág. 21), sin embargo el inicio de; *“La danza nacionalista mexicana se pronunció desde el lenguaje académico fundamentalmente por medio de la danza moderna y también, aunque en menor medida a través del ballet”* (Hernández , 2012, pág. 32) dando como resultado la creación de la Escuela de Danza de la Secretaria de Educación Pública, en el año 1930, la cual impartía una formación en ballet y danza moderna. A este hecho y sin dejar de lado el lado tradicional, en el año 1947 surge la Academia de la Danza Mexicana, la cual por medio de investigaciones de campo, bailarines y

coreógrafos recopiló danzas tradicionales en denominadas “misiones culturales” (Hernández, 2012), para iniciar con una difusión de la danza nacional, como una influencia de las danzas modernas. El famoso Ballet Folclórico de Amalia Hernández, el cual fue el resultado de aquel movimiento de la danza que se empezó a gestar desde una corriente de la técnica y lo folclórico; iniciado en el año 1952, por la bailarina Amalia Hernández, esta compañía ganó pronto reconocimiento presentando, un equilibrio entre la danza tradicional, las técnicas del ballet y la danza moderna.

Paralelo a esto, en el año 1948, se crea en Argentina la Escuela Nacional de Danzas Folclóricas y es dirigida por un equipo docente responsable de la enseñanza de las danzas tradicionales, las cuales se establecieron desde Buenos Aires y posteriormente sería llevadas a las provincias (Hirose, 2010): *“El folclor tiene además una importancia política: él define la persistencia del alma nacional, mostrando cómo, a pesar del progreso y de los cambios externos, hay en la vida de las naciones una substancia intrahistórica que persiste.”* Dando como resultado la apropiación de danzas tradicionales a danzas folclóricas nacionales (Hirose, 2010, pág. 189). También se puede encontrar que, por tratarse esta época, de un tiempo de formación para la danza en Argentina, los medios de comunicación masivos, como el cine, también aportaron a una gran difusión de las artes, como es el caso de la presentación del ballet desde este formato, permitiendo así el acceso a un mayor número de espectadores. Entre estas películas se destacan: *Donde mueren las palabras* (1946) con coreografía de Margarita Wallmann, *Mujeres que bailan* (1949), *Romeo y Julita* (1954) con coreografía de Enrique Lommi y *Esmeralda Agogliá*, entre otros. (Cadús, 2012), las cuales contribuyeron en inspiraron esta técnica no solo en Argentina, sino a otros países como Colombia.

Como bien se ha dicho anteriormente, a mitad del siglo XX, con la creación del Instituto Popular de Cultura, y la creación de los grupos folclóricos, la ciudad y el país tuvo la oportunidad de recolectar por medio de investigaciones etnográficas, saberes tradicionales que, para este siglo, no se encontraban permeados en su

totalidad con otras influencias como la música afrocaribeña, la cual tuvo y aún tiene una fuerte presencia en la ciudad de Cali, u otras formas de danza como el ballet. Esto le permitió a la danza folclórica, explorar nuevos escenarios con sus protagonistas, registrar y compartir saberes tradicionales y a diferencia de Argentina y México, el desarrollo de la academia desde la danza, se dio de manera no formal, e inició con la tradición y posteriormente surgieron instituciones como Bellas Artes (1970) o Incolballet (1978) en la ciudad y fueron de referentes para otros lugares del país.

Inicialmente, la danza no era considerada como una profesión en el país, y su estudio se empezó a promover a manera de complemento, en el caso del Instituto de Bellas Artes, nació con la intención de promover la enseñanza de las artes y respecto a la danza, el ballet; aunque era financiado por el departamento, solo asistían niñas que provenían de la clase media alta y alta. Por su parte la directora de ese momento Gloria Castro, una bailarina formada en Europa, se inquietó por la necesidad de profesionalizar la danza, con toda la importancia, el valor y el respeto de esta disciplina, con la ayuda de un equipo de expertos en cultura y educación, propone un proyecto ante la Secretaria de Educación, donde su objetivo principal era una institución de básica primaria y bachillerato con énfasis artístico en danza, el cuál fue aprobado y es lo que se conoce hoy en día como; “Institución Educativa Técnica De Ballet Clásico Incolballet”. Esta nueva institución pública, permitió el acceso de niños y niñas de todos los sectores económicos, a una formación en el ballet⁶, danza que para ese momento no tenía mucha difusión.

Los diferentes cambios sociales y económicos, introdujeron un nuevo concepto que se precisa mencionar, recordando que esta investigación se realizó en el Instituto Popular de Cultura y es aquel definido como: cultura popular. Retomando al autor Malo, aquello relacionado con el termino pueblo hace referencia a grupos de colectividades que representan a la mayoría de personas dentro de un territorio y

⁶ Para mayor información, consultar el portal web oficial de Incolballet, <http://incolballet.com/historia/>

que, dentro de una jerarquía social, se encenrarían en la base (1996), dando lugar también a una cultura dominante, que, si bien no representa a la mayoría de personas, ejercen cierto control y sin el ánimo de elegir un tipo de danza más importante que la otra, con el pasar del tiempo, estas prácticas de alguna forma se empezaron a complementar; si bien el ballet y la danza folclórica iniciaron desde corrientes y enfoques distintos, el acceso a la técnica del ballet desde espacios de formación por parte de bailarines, grupos, academias o fundaciones a cualquier tipo de población, le adjudicó un aspecto popular, y el folclor tecnificado con elementos del ballet, le permitió explorar nuevas formas de mover el cuerpo, donde lo tradicional se vio permeado por la danza del ballet, considerada por muchos años como “culto”, reestructurando así, un modelo aristocrático en el ballet.

1.1.6.1 La danza tradicional en Colombia

Colombia, al igual que muchos otros territorios de América, fue testigo de la influencia cultural proveniente especialmente de europeos y africanos, quienes unieron sus prácticas a la de las comunidades indígenas, de donde surgen los hijos de este mestizaje como protagonistas de un sincretismo cultural, el cual ha permanecido hasta hoy. Durante los 300 años de colonia, el indígena se influenció por rituales, danzas y cantos africanos y europeos (Abello, Buelvas, & Caballero, 1982), lo cual dio como resultado, una simbiosis entre los bailes autóctonos de los pueblos sometidos y las nuevas formas del movimiento del cuerpo traídas de fuera, dando lugar a bailes que más adelante se llamaran ‘representativos del país como: Bambuco, Mapalé, Cumbia, entre otros.

Este tipo de danza se mantiene en Colombia hasta que, en la segunda mitad del siglo XX, empiezan a aparecer algunos personajes, que más adelante se convertirían en grandes referentes de nuestro folclor porque introducen el concepto de “coreografía”⁷ con lo que la danza tradicional pasa a otro plano.

⁷ En el subtítulo “La danza pensada desde y para la academia”, se ampliará el impacto de la introducción de este concepto a la danza.

Desde este concepto, el maestro Teófilo Roberto Potes, propone la creación de secuencias coreográficas de las danzas del pacífico, que tradicionalmente se ejecutaban de maneras naturales, sin técnicas, ni preparaciones previas, y traza lineamientos como la elección del tema musical, vestuario, pasos básicos, secuencias, hasta finalizar con una función dirigida a un público que observa. (Molano G, 2017), describe a este personaje como:

Un negro raizal, que dedicó su vida a la investigación, difusión y defensor del folclor afincado en el pacífico colombiano; considerando la mezcla indígena con tambor africano, construido en muchos casos como una salida a la desesperanza que las nuevas condiciones de vida impuestas por la bota española, generaron en dos culturas que confluían en un proceso obligado frente a sus primigenias estructuras. (Pág. 1)

Estas nuevas formas de presentar un cuerpo nacido en la tradición, pero adaptado a una corporalidad de bailarín, permitió a su vez incorporar el concepto de “grupos de danza folclórica” y así recorrer no solo Colombia, sino parte de América del Norte y Europa, donde se llevan historias vividas y contadas por medio del cuerpo de cada bailarín. El encuentro de la danza clásica y las tradicionales, abre camino y posibilidad de ampliar la danza;

Ya en la década de 1960 aparecieron los primeros grandes instructores de la danza latinoamericana totalmente formados en sus países, con investigaciones metodológicas propias y experiencia plural. Esos primeros “maestros” regionales impulsarían a las generaciones más exitosas de bailarines de cada país. (Cesio 2017 Pág.1)

En este contexto histórico, resalta la labor del Instituto Popular de Cultura en la ciudad de Cali, cuya labor traspaso la barrera del arte para apoyar esos procesos investigativos con los que se apropiaron de conocimientos directamente de los habitantes del territorio.

El maestro Octavio Marulanda (Ver Foto 1) fue uno de los pioneros encargados de estas investigaciones y el creador del primer periódico cultural de la ciudad de Cali denominado “*Páginas de Cultura*”, espacio que utilizaron otros maestros como Guillermo Abadía, Delia y Manuel Zapata Olivella, para escribir sobre sus conocimientos y experiencias en el folclor, con lo que aquellos interesados en este tipo arte, tuvieron la oportunidad de conocer y apreciar a través de ellos conocimientos que hasta ahora empezaban a visibilizarse. (Marulanda & Palacios, 2009)

Este redescubrir la danza, desde diferentes matices, tiempos y modas, permitió el cambio de cuerpos espontáneos a cuerpos formados y pensados desde la danza, capaces de crear e innovar técnicas y ejecuciones de movimientos que con el pasar del tiempo lograron llegar a mas lugares inspirando a bailarines soñadores en potencia, que ansiosos de interpretar danzas propias de su cultura y combinadas con otras ciencias como la antropológica, fueron claves para estas nuevas interpretaciones.

Foto N° 1 Maestro Octavio Marulanda



Entrevista en el municipio de Guapi/Cauca en la década de los 60.

Fuente: (Marulanda & Palacios, 2008)

El tránsito hacia la danza académica en Colombia, reúne a grandes investigadores artistas y académicos, quienes se convierten en los precursores de estos saberes que se fueron adaptando a las necesidades de cada territorio, como la maestra Yolanda Azuero, Delia Zapata Olivella, Samuel Caicedo, Lorenzo Miranda, por mencionar algunos. Con el tiempo, se fueron creando diferentes instituciones educativas que ofrecían programas relacionados a la danza, los cuales otorgaba una titulación desde un perfil técnico o profesional, según su plan de estudios.

La siguiente tabla, muestra un listado de algunos programas ofertados en todo el país, su ubicación, denominación, duración y el perfil correspondiente.

Tabla 1 Oferta académica en programas de danza en Colombia

Institución educativa	Lugar	Oferta académica	Duración	Perfil
Universidad de Antioquia	Medellín/ Antioquia	Licenciatura en danza	5 años	<p>“Formar profesionales de la enseñanza de la danza en los niveles y las modalidades educativas de la disciplina, con amplios conocimientos sobre la pedagogía, la investigación y la creación artística”</p> <p>“Formar profesionales en un arte cuyo objeto central es el cuerpo</p>

<p>Universidad distrital Francisco José de Caldas</p>	<p>Bogotá/ Cundinamar ca</p>	<p>Arte Danzario</p>	<p>5 años</p>	<p>inmerso en la cultura, implica a éste currículo en construcciones permanentes y dinámicas que respondan a las tensiones constantes entre conservación y cambio, identidad y globalización, creación, innovación y desarrollo”</p>
<p>Corporación Universitaria CENDA</p>	<p>Bogotá/ Cundinamar ca</p>	<p>Danza y dirección coreográfico</p>	<p>5 Años</p>	<p>“Formar artistas interdisciplinarios en danza con énfasis en dirección coreográfica, mediante el estudio de técnicas, sistemas conceptuales, teorías, prácticas artísticas y manifestaciones estéticas, que sean capaces de producir narrativas corporales, discursos coreográficos y propuestas escénicas de alta calidad con</p>

				<p>impacto en diversos contextos culturales, generando procesos de investigación/creación sobre distintos aspectos de la danza, en la construcción de un corpus teórico, donde se gestione y circulen sus proyectos creativos”.</p>
Servicio Nacional de Aprendizaje	Nacional	Ejecución de la Danza SENA	12 meses	<p>“Acondicionamiento para la danza”</p>
Academia de música y artes de Facatativá	Facatativá/ Cundinamarca	Programas de danza: Ballet Danza contemporánea	2 Años c/u	<p>“En cada curso se trabaja según la edad y el nivel del estudiante. Las clases son grupales con un máximo de 8 estudiantes por grupo.”</p> <p>Todos los cursos están estructurados en cuatro niveles: Elemental, Básico, Intermedio y</p>

		Danza folclórica		Avanzado. La duración de cada nivel es de 2 años.”
Universidad del Atlántico	Barranquilla / Atlántico	Profesional en danza	4 años	<p>“Formamos profesionales auto-investigadores integrales en el campo expandido de la Danza, competentes para desempeñarse como creadores, intérpretes, investigadores, docentes y gestores, con proyección regional, nacional e internacional.”</p> <p>“Proporcionar los elementos teórico-prácticos para formar profesionales en danza a nivel de licenciatura, con la finalidad de fomentar la actividad cultural en su entorno y la realización propia del individuo en esta especialidad.”</p>
Universidad del Valle	Cali/ Valle del Cauca	Licenciatura en Danza	4 años	

Instituto Popular de Cultura (IPC)	Cali/Valle del Cauca	Programa danzas folclóricas colombianas	2 años	Formamos estudiantes que aporten al desarrollo, preservación, promoción y difusión de la danza folclórica colombiana. Una formación integral basada en el quehacer creativo e interpretativo para su divulgación y proyección permanente.
------------------------------------	----------------------	---	--------	---

Fuente Propia (2020)

En la tabla anterior, se puede observar como existen diferentes entidades de educación superior que ofertan carreras profesionales en danza, con diferentes énfasis como: danza en general, alguna especialidad como dirección, o licenciaturas con enfoque danzario, sin embargo, solo dos instituciones ofrecen un programa exclusivo de danza folclórica, ambos con una duración de 2 años, y se encuentran ubicados en Facatativá (Cundinamarca) y en la ciudad de Cali (Valle), el Instituto Popular de Cultura (IPC), siendo estos referentes de gran importancia del folclor para el país.

También, es importante reconocer la labor de academias de danza, que ofrecen espacios de aprendizajes relacionados con este arte. La ciudad de Cali, históricamente ha sido conocida como la “sucursal del cielo”, nombre que en buena medida se debe a la capacidad de sus habitantes de hacer de este territorio un lugar de alegría y diversión, y en ese escenario, la danza ha jugado un papel

trascendental, y aunque la salsa ha sido su principal baluarte, no se puede negar el papel cumplido por otros ritmos que son aprendidos y bailados tanto por nativos como inmigrantes. La razón puede explicarse, porque este municipio alberga una muestra representativa de diferentes regiones del país, es un polo de atracción para las regiones del sur, del pacífico y del centro del país, lo cual explica que aquí confluyan diversos ritmos musicales que se vuelven un atractivo para los amantes de la danza, de ahí que proliferen múltiples centros de enseñanza en diferentes rincones de la ciudad.

A continuación, se enunciarán algunas academias de educación no formal, destacadas por motivar la práctica de diferentes ritmos en la ciudad

Tabla 2 Academias de formación en danza de Cali

RITMO	ACADEMIAS	ENFASIS
Salsa	Acrosalsa Latina	Salsa
Bachata	Arrebato Caleño	Salsa
Jazz	Constelación Latina	Salsa
Tango	Escuela de Bailadores Joy Dance	Salsa caleña
Merengue	Fiebre Latina	Salsa
	Imperio Juvenil	Salsa
	King of the Swing	Salsa
	Las Estrellas Mundiales de la salsa	Salsa
	Mega Place	Salsa
	Pioneros del Ritmo	Salsa

	Sabor Manicero	Salsa
	Tango Vivo y Salsa Viva	Salsa
	Bless Art Studio	Salsa
Ballet	Ballet Allegro	Ballet
Contemporáneo	Ballet Ángela Andrade	Ballet
Urbano	Urban School	Urbano
Twerk	Danza oriental Amara Nur	Árabe
Árabe	Pole fitness Cali	Twerk

Fuente propia 2020

Estos lugares de formación, tienen una gran presencia en la ciudad, y son la mejor opción para aquellas personas aficionadas que les interesa la danza, pero que no buscan una educación impartida por alguna institución educativa. Esta formación implica la disponibilidad de horarios y disciplina para formar cuerpos y a su vez, pueden realizar diferentes tipos de presentaciones, siendo un gran atractivo turístico por la variedad de oferta en ritmos y modalidades de danza.

También, se puede encontrar en esta educación no formal, oferta enfocada en la enseñanza del folclor colombiano y latinoamericano, grupos consolidados con historia local y nacional, en el folclor nacional podemos encontrar: El chinchorro, Herencia mestiza, Carmen López, Terpsícore, Renacer folclórico, mientras que el folclor latinoamericano es representado por agrupaciones como: Suyay, Cóndor Malku, Nuna Kallpa o Killari. Estas agrupaciones empiezan a darse a conocer por medio de presentaciones en diferentes escenarios culturales de la ciudad como festivales y ferias que son promovidos por instituciones de gobierno, entre ellas el Ministerio de Cultura, quien plantea,

una política para la danza en Colombia orientada a fortalecer el sector, las agendas intersectoriales y los presupuestos de inversión que lo sustentan, sobre la base de un proceso de participación, concertación e investigación que integra las propuestas de diferentes estamentos del Sistema Nacional de Cultura. (2009, pág. 9)

Como se mencionó anteriormente, es innegable la relación de la danza y la educación como promotora de saberes. Por medio de diferentes estímulos, se promueve a nivel educativo formal e informal, procesos dancísticos, así como otras formas de arte, constituye formas de cultivar la expresión y subjetividad de los individuos. Es por eso que la educación artística desde la escuela resulta de gran importancia para potenciar el arte, al respecto el Ministerio de Educación Nacional (MEN) expresa que,

en la escuela la formación artística adquiere su sentido en la formación de los sujetos en el arte como patrimonio cultural y en el desarrollo de las habilidades y destrezas artísticas de los sujetos para expresar desde su propia subjetividad su momento vital, en su transcurrir humanizaste a través de formas creativas estéticas que le permitan asumirse como ser capaz de apropiarse de lo real mediante el disfrute de lo bello a la vez que proyecta su conciencia de su experiencia de la belleza, en cuanto armonizadora del ser y del conocer a través del saber y sus posibles manifestaciones. (1998, pág. 22).

Este recorrido por el origen y desarrollo de la danza, nos permite comprender como la historia y la cultura hacen parte del mismo contexto que la rodea; a través del movimiento del cuerpo, que los bailarines expresan su historia y su cultura, como un organismo vivo que cuenta con sus pasos su origen, lo que es y lo que quiere llegar a ser. El Ministerio de Educación Nacional (MEN), explica que: “El movimiento que cada individuo realiza de manera tan particular cuando danza, nos lleva a evocar su cuerpo como un organismo viviente en el que se suceden juegos

misteriosos de energías vitales.” (1998 pág. 70). Por tanto, esta práctica da muestra de la visión de su propia realidad como sujeto y en ese trasegar es donde entra la figura del maestro, *“para mantener vivo el puente entre el ser biológico, emocional, social y cultural de nuestros estudiantes mediante una educación dancística”* (Ibíd. pág. 71), que les garantice experiencias de vida por medio de este arte.

La danza desde la formación, ha asumido grandes retos, entre estos la posibilidad de descubrir y redescubrir aquellos cuerpos que, por iniciativa propia, por vocación o simplemente por decisiones del destino, llegan a ser maestros, ya sea de manera formal o no formal y un ejemplo claro de ello está en los maestros del IPC de Cali, los cuales a partir de sus experiencias en la danza se han construido y reconstruido, abriendo su camino en el campo educativo desde la posición de formadores.

1.1.7 Identidad y cultura, una relación dialógica en pro de la subjetividad

Para finalizar este marco de referencia teórico, es necesario entender el concepto de identidad, cultura y su relación directa con la subjetividad. Etimológicamente la palabra cultura, *“proviene del latín “colere” que significa cultivar en sentido agrícola.”* (Malo, 1996 pág. 5), refiriéndose a un hecho donde una acción que se da de manera natural, puede ser aprendida, potenciada y controlada por los seres humanos. Para el autor, esta definición se dividió en 2 interpretaciones referidas no a la tierra, sino al ser humano; en aquello que es culto- cultivado, y en lo inculto- no cultivado y que con el pasar del tiempo se refirió a conductas, modales, y saberes que adquirirían en especial las clases sociales altas.

Al igual que Malo, el autor John Thompson (2002), también explica que este concepto de cultura ha cambiado a lo largo del tiempo, distinguiendo en un primer momento que este término se utilizaba para referirse a los diferentes desarrollos intelectuales, espirituales durante los siglos XVII y XIX, pero una de las definiciones más utilizadas fue aquella que surgió a finales del siglo XIX, entendiendo a la cultura como el conjunto de tradiciones, creencias, valores y prácticas de un determinado territorio y el estudio de los significados e

interpretaciones simbólicas que se le pueden dar a esas prácticas colectivas, que provienen de los sujetos que en conjunto expresan elementos que los identifican como grupos, pero que al mismo tiempo es el resultado de una expresión de sus propias subjetividades, porque,

la cultura no es algo externo que impacta en la subjetividad, o que cae sobre ella. Lo que llamamos subjetividad es lo mismo que encontramos en la cultura, en este sentido uno no puede esquivar o impedir que la cultura llegue a nuestra subjetividad. “Somos siempre sujetos de una cultura particular, estamos contruidos en alguna medida dentro de esa cultura e inevitablemente sufrimos los avatares que va sufriendo la cultura”. Es necesario plantear la relación entre cultura y subjetividad para luego hablar de qué manera la cultura sufre ciertos cambios que de alguna forma impactan en nosotros, en el sentido de que nos obligan a procesos muy rápidos de asimilación y adaptación a nuevas coordenadas culturales... Así, los sujetos de una cultura son formas de plasmación de esta cultura en cada uno de nosotros. No tenemos una subjetividad de una cultura externa a la que tenemos que traducir en términos de un código, la subjetividad tiene incorporada esa cultura que responde de manera común a todos. (Galende, 2006, pág. 1)

Un sujeto que danza, no lo hace porque simplemente aprendió unos pasos en una academia de danza, lo hace porque en sus venas corre el ritmo, la música, la fuerza intrínseca de moverse, de expresarse, de dar a conocer sus sentimientos a través de su cuerpo. La danza identifica y también crea identidad, un bailarín de folclor, por ejemplo, encuentra en la expresión dancística su forma de comunicarse, de expresarse y construir significados propios que terminan regulando sus comportamientos y acciones como sujeto.

Para el autor Gilberto Giménez (2010) la identidad es aquello que tiene relación con el significado que se tiene de uno mismo, el significado que se tiene de los demás

y la relación entre ambos; y es la cultura la que hace que un determinado grupo de personas sea diferente de los demás. Mientras que, según Charles Taylor, la identidad es un término que se conceptualiza según el campo de estudio, el autor se basa en la concepción del psicólogo Erik Erikson, quién aborda la identidad como el conocimiento sobre sí mismo y el resultado de una construcción que se modifica con las experiencias y que puede ser individual y grupal (1995).

Siendo la cultura y la identidad, procesos que le corresponden al sujeto en su experiencia consigo mismo y con su entorno social, podemos comprender aquellos elementos que le significan, lo representan y le permiten configurar su subjetividad. En este sentido, en una cita de Baro (1985), se dice que “cada individuo se apropia de una manera única e irrepetible del contexto histórico social y deviene como una síntesis singular del propio proceso socio-cultural. La subjetividad es, así, la expresión individualizada de las posibilidades culturales”. (Martínez H, 2005, pág. 62)

De acuerdo a lo expuesto por Martínez (2005), la subjetividad, la identidad y la cultura hacen parte de los elementos constitutivos de lo social, de ahí se deduce su relación dialógica, porque no se puede hablar de sujeto, sin hablar de la sociedad y sería inocuo hablar de sociedad, sin hacer referencia a los elementos históricos y culturales que le dan identidad a dicho conglomerado; no se puede pensar en la subjetividad por fuera de la sociedad y viceversa, lo cual no implica desconocer la particularidad de lo individual y lo social en una profunda relación. (Galende, 2006), citando a Husserl aclara que:

La subjetividad no está adentro y no está afuera, no es algo que tengamos que incorporar o podamos evitar incorporarlo, la subjetividad es trascendental porque sitúa todo fenómeno humano en relación a un sistema de significados que de algún modo son los que nos permiten la convivencia.
(Pág. 2)

Sin embargo, en este ejercicio que trata de comprender los procesos de subjetivación de los maestros del IPC, no basta con conocer sus posiciones como sujetos, asumiendo que tienen una identidad cultural que los significa, este proceso va más allá, aquí es fundamental conocer los procesos de subjetivación que los lleva a asumir sus narrativas de identificación de una forma particular, porque no podemos hablar de una homogenización de la identidad a través de la cultura, es necesario tener presente que la identidad sólo se construye en la diferencia y es allí desde se puede comprender los procesos de construcción de las subjetividades.

1.6 MARCO METODOLÓGICO PARA LA COMPRESIÓN DE SUBJETIVIDADES

La presente propuesta de investigación está enmarcada dentro de los enfoques cualitativos porque, en primer lugar, se busca un acercamiento interpretativo a los sujetos convocados en esta propuesta a través de sus historias de vida, como estrategias metódicas para estudiar la situación problema en su ambiente natural. En segundo lugar, se privilegia el análisis reflexivo, haciendo énfasis en los significados de la realidad estudiada, el contexto y la acción de los sujetos como parte esencial para la comprensión analítica y crítica de los resultados encontrados en los discursos estudiados.

1.1.8 Tipo de estudio

En esta investigación primó el enfoque cualitativo, sin embargo, utiliza algunas técnicas de tendencia cuantitativa, reflejada en encuestas que permitieron conocer y analizar experiencias propias de los sujetos convocados en esta experiencia. Por otro lado, se acude a la descripción y el uso de narrativas centradas en la propia vida de sus actores.

1.1.9 Método, instrumentos y fases

Teniendo en cuenta que esta propuesta trabaja con los sujetos, se decidió que la etnografía es el camino más apropiado para desarrollar los momentos prácticos de este ejercicio, debido a su flexibilidad como método. La autora Rosana Guber (2011)

explica, que, a diferencia de otras ciencias, las ciencias sociales describen y la etnografía permite comprender esas descripciones, y lo hace desde 3 niveles:

- el reporte, donde se informa el hecho,
- la explicación, dedicada a responder el por qué o causas y
- la comprensión, donde se intenta explicar cómo lo interpretan los sujetos.

La etnografía en esta propuesta, se asume desde la mirada de Guba (1978), citado por (Martínez, M, 2005) quien considera que este método está

“dirigido hacia el descubrimiento de muchas historias y relatos idiosincrásicos, pero importantes, contados por personas reales, sobre eventos reales, en forma real y natural...trata de presentar episodios que son porciones de vida documentados con un lenguaje natural y que representan lo más fielmente posible cómo siente la gente, qué sabe, cómo lo conoce y cuáles son sus creencias, percepciones y modos de ver y entender (Pág. 2)

En esta experiencia, la etnografía es el punto de partida, pero, de forma alterna, y con la intención de profundizar en los relatos de los maestros y documentar sus experiencias, se acude a “las historias de vida...como “estrategia...para revelar el uso y los mecanismos que los individuos emplean en sus procesos de funcionalización del mundo...y de su propia vida” (Gómez, 2014, pág. 45). En esta investigación, las historias de vida se comprenden como:

“El relato de un narrador sobre su existencia a través del tiempo, intentando reconstituir los acontecimientos que vivió y transmitir la experiencia que adquirió. Narrativa lineal e individual de los acontecimientos que él considera significativos, a través de la cual se delinean las relaciones con los miembros de su grupo, de su profesión, de su clase social, de su sociedad global, que cabe al investigador mostrar. De esa forma, el interés de ese último está en captar algo que trasciende el carácter individual de lo

que es transmitido y que se inserta en las colectividades a que el narrador pertenece” (Pereira de Quiroz, 1991, pág. 6)

Para la elaboración de las historias de vida, se llevaron a cabo los siguientes momentos, adaptados de la estructura de (Peña C, 1999, págs. 1-69)

- ¿Quién soy yo? Datos básicos como el nombre, la dirección, el teléfono.
- Mi infancia. Fecha de nacimiento, lugar, y el nombre de los padres, juegos y juguetes, amistades, escuela, hermanos. Primeros pasos por la danza
- Mi adolescencia y juventud. Los acontecimientos relacionados con su pasión por la danza.
- Mi madurez. Decisiones profesionales de la vida que gestionaron su futuro en la danza y la docencia.
- Así soy ahora. Estado actual de la historia de vida, comprensión de subjetividades

Estos interrogantes permitieron a los participantes narrar sus autobiografías, pero también hicieron parte de la entrevista, como estrategia para contrastar la información.

Asumir un método etnográfico desde la teoría, sólo es posible cuando de alguna manera hemos recorrido esos pasos en nosotros por eso, fue muy importante para la investigación, partir de mis propios pensamientos sobre las historias que marcaron mi vida y por eso decidí empezar por mi propio ejercicio narrativo, haciendo uso de la autoetnografía. Basada en lo que dice Blanco (2012), sobre su importancia al “representar aquello que el investigador considera como suyo, ya sea por su cercanía o relación con el tema, donde lo personal es analizado desde una postura crítica”, me propuse conocer de qué manera, desde mi rol como estudiante de danza folclórica y docente, también, puedo configurarse mi subjetividad. (Blanco 2012), expresa que, “una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que le toca vivir a esa persona, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia” (Pág. 54), desde esta mirada, la autoetnografía es un camino que debía recorrer en este proceso, antes de entrar en contacto con mi población objetivo. En un sentido teórico, la autoetnografía como concepto,

Empezó a utilizarse hacia el final de la década de 1970 y con más frecuencia en los años ochenta. En sus versiones iniciales (...) la autoetnografía se aplicaba al estudio de un grupo social que el investigador consideraba como propio, ya fuera por su ubicación socioeconómica, ocupación laboral o desempeño de alguna actividad específica. En este primer momento sí se distinguía entre el estudio de un grupo de personas "como uno" de los textos esencialmente autobiográficos. Hasta la década de los noventa, Carolyn Ellis y Arthur Bochner (1996), fundadores y activos promotores del género de la autoetnografía, la consideraron como uno de los caminos por excelencia para "entender el significado de lo que la gente piensa, siente y hace" (Ellis, 2004: 68), o sea, para abordar una de las tareas fundamentales de la investigación cualitativa: comprender el significado o el sentido que los actores le otorgan a su experiencia (Tarrés, 2001). Ellis y Bochner, con Laurel Richardson (2003) —otra de las figuras más conocidas de "la escritura como método de investigación"—, plantean que esta vertiente "explora el uso de la primera persona al escribir, la apropiación de modos literarios con fines utilitarios y las complicaciones de estar ubicado dentro de lo que uno está estudiando" (citado por Gaitán, 2000: 1). Así, la autoetnografía amplía su concepción para dar cabida tanto a los relatos personales y autobiográficos como a las experiencias del etnógrafo como investigador —ya sea de manera separada o combinada— situados en un contexto social y cultural. (Blanco 2012 pág. 171)

En esta investigación, el proceso autoetnográfico empezó con un ejercicio de retrospectiva sobre el significado de la danza para mí, y cómo esta había influido en la construcción de mi subjetividad. Los recuerdos de mis

experiencias, mi familia, mi entorno y la sociedad en la que me forjé como persona, fueron apareciendo en mi memoria hasta el punto de hacerme consciente de mis propios acontecimientos y de esta manera pude identificar esos momentos que de una u otra forma marcaron mi subjetividad. Esta experiencia autoetnográfica quedó registrada en una narración que los lectores podrán apreciar al inicio del capítulo III.

Terminada este primer contacto con el método, convoque a los 6 docentes de Danza del IPC, debo aclarar que por asuntos de tiempo y lugar, finalmente participaron 4, quienes mostraron interés en el estudio y accedieron a realizar el ejercicio de narrar sus vidas a través de un escrito. El paso siguiente, fue la aplicación de una entrevista semiestructurada, que se realizó en forma individual. Aquí se orientó un encuentro amistoso, relajado y en un ambiente informal, se promovió una tertulia con preguntas intencionadas que permitieran cruzar información con las narraciones realizadas en la etapa previa.

Las fases del proceso, fueron tomadas del modelo de Walcott (1994):

- Descripción de las etapas de vida y las experiencias que marca las historias de vida de los docentes.
- Análisis: Organización de los relatos teniendo en cuenta las variables: Subjetividad, historia, cultura, cuerpo, danza, identidad
- Interpretación: Exploración de los significados a través de las historias de vida y la teoría construida sobre subjetividad.

Con la información clasificada, se procedió a leer y releer cada fuente, a contrastar información y a relacionar con la teoría en un ejercicio narrativo, descriptivo, analítico e interpretativo que dio como resultado los capítulos II y III. Para el capítulo final relacionado con el imaginario del

Instituto Popular de Cultura en la ciudad, se recurrió a entrevistas con el rector encargado Horacio Carvajal, la actual coordinadora de la escuela de danzas Paola Cruz y 8 estudiantes. La información obtenida se contrastó con los resultados de una encuesta de percepción realizada a través de la herramienta “encuesta fácil”. En el ejercicio participaron 50 personas. En esta etapa se utilizó como estrategia el círculo de recolección de datos: localizar la población, entablar la relación, muestreo, recolección de datos, grabación de información, sistematización de información, análisis y sistematización de los resultados de la experiencia.

1.1.10 Población Muestra

Los participantes principales de esta investigación, fueron 4 docentes de baile, que laboraron en el Instituto Popular de Cultura, durante el periodo académico 2020-A, así mismo, se contó con la participación del rector y coordinadora de la escuela de danzas del IPC, 8 estudiantes de cuarto semestre de danza del periodo 2020 A y se contó con un total de 50 personas que participaron en el diligenciamiento de la encuesta. Para esta última parte, la difusión del enlace web se realizó por medio de las redes sociales; inicialmente, se compartió el link con personas allegadas a mi (familia, amigos, artistas), en total fueron 13 personas y a partir de esta primera difusión se empezó a compartir el enlace a manera de cadena, durante 4 días, al final, el universo de la encuesta fue de 50 personas.

Cada persona que hizo parte de este proceso fue importante para los resultados finales, sin embargo, si tenemos en cuenta que el objetivo central de esta investigación es *“conocer los procesos de construcción de subjetividades en los maestros de danza folclórica del Instituto Popular de Cultura de la ciudad de Cali”*, entonces, se justifica conocer información más detallada de los sujetos que motivaron este proceso reflexivo.

Tabla 3 Caracterización de docentes de danza IPC periodo 2020 A

Sujeto	Edad	Asignatura	Antigüedad IPC	Experiencia bailarín	Experiencia docente
1	47	Expresión corporal, danza contemporánea, creación en la danza	1 año	20 años	10 años
2	45	Danzas colombianas III y IV, danzas populares	6 años	30 años	10 años
3	68	Historia del folclor colombiana, historia de la danza, técnica escenográfica	30 años	20 años	35 años
4	68	Dirección del grupo representativo de danzas folclóricas del IPC	15 años	40 años	1 año

Fuente: Propia (mayo y octubre de 2020)

Este grupo de 4 docentes, son los convocados en esta investigación como grupo focal, sus voces serán escuchadas en los capítulos siguientes. Por respeto a sus narraciones y porque cada detalle es importante en el proceso de interpretación y análisis de los resultados, se respetó la literalidad de los escritos, los cuales permitieron analizar situaciones que llevaron a conclusiones sobre la forma en la

que opera la construcción de la subjetividad en sujetos que cuentan con un tipo de sensibilidad especial como son los bailarines de folclor.

2. UNA MIRADA A LA DANZA DESDE EL ESCENARIO ACADÉMICO

2.1 MÁS QUE UN TÍTULO

Más allá de las infinitas conversaciones sobre la importancia de los docentes como agentes activos de la sociedad, es necesario conocer y valorar la forma en que estos sujetos se construyen en su labor docente y como la decisión de enseñar transforma no sólo su vida, sino las vidas de otros. Es claro que la docencia no es un camino fácil, el mismo Freire afirmaba, que esta labor:

Exige seriedad, preparación científica, preparación física, emocional, afectiva. Es una tarea que requiere, de quien se compromete con ella, un gusto especial por querer bien, no sólo a los otros sino al propio proceso que ella implica. Es imposible enseñar sin ese coraje de querer bien, sin la valentía de los que insisten mil veces antes de desistir. Es imposible enseñar sin la capacidad forjada, inventada, bien cuidada de amar. (Freire, 2010, pág. 26)

En este sentido, el docente debe atravesar una serie de transformaciones que le permitan ser apto para la enseñanza, pero esta aprobación solo se puede dar en la medida en que el mismo sujeto se acepta y reconoce como tal, porque los docentes *“En el fondo, no somos sólo lo que heredamos ni únicamente lo que adquirimos, sino la relación dinámica y procesal de lo que heredamos y lo que adquirimos”* (Freire, 2010 pág. 115). Queda claro, que no solo el conocimiento hace al maestro, por el contrario, es la interacción consigo mismo, con el otro, con su profesión lo que realmente termina configurando.

Si la enseñanza implica ser conscientes de sí mismo y de la responsabilidad de guiar a otros por el camino del saber, habría que preguntarse: ¿En qué momento un docente llega a este punto en su formación, siendo capaz de hacerse consciente de su subjetividad? y en esa misma línea, ¿Qué tan consciente es un docente de su influencia en la subjetividad de otros?

Se tiene la percepción de que la formación y la experiencia docente es directamente proporcional a la calidad docente, sin embargo, cabe preguntarse si en esta misma medida, las reflexiones, sobre el ser y el quehacer docente, se hace más profunda en la medida en que se tiene más estudios y más experiencia, y ¿qué pasa, si este ejercicio docente se hace por medio del cuerpo? Contestar este tipo de inquietudes, hace parte del ejercicio para el que fueron convocados algunos docentes del IPC con el objetivo de conocer sus procesos de subjetivación como maestros de danza folclórica.

Estos cuestionamientos, buscan orientar la mirada a uno de los actores del proceso en formación del arte danzario, un docente que debe estar en la capacidad de no solo conocer su cuerpo, sino también su historia y la cultura del lugar donde danza, porque para el bailarín, su folclor, es la base de lo que expresa a través de su cuerpo, pero al mismo tiempo, su cuerpo expresa lo que acontece al alma. En este sentido, un bailarín, que además es docente, seguramente, tendrá mucho que decir, expresar, enseñar; toda una historia de vida, construida en su relación dialógica consigo mismo, con su entorno, con su cultura, con su ser. La invitación ahora, es a conocer a los maestros invitados en este estudio.

2.2 ¿QUIÉNES SON LOS MAESTROS DEL INSTITUTO POPULAR DE CULTURA?

Recordemos que esta investigación recibe el título de “Subjetividad y maestros del IPC: Historia, folclor y cuerpo”, por lo tanto, es necesario entrar a caracterizar quiénes son los docentes de la escuela de danza de esta institución y que permanecen activos para el semestre 2020 A. Para ello se cuenta con una muestra de cuatro docentes con experiencia como bailarines de folclor que hacen parte del cuerpo de docencia de IPC y que han sido presentados en el campo metodológico del capítulo anterior. El presente capítulo se construye con los resultados del ejercicio práctico realizado a través de las narraciones escritas y las historias de vida contadas en las entrevistas. Los relatos fueron clasificados, analizados,

comprendidos y organizados en una estructura lógica que será presentada en el presente capítulo y siguiente.

Maestra Aura Hurtado

Mujer de presencia fuerte, sonrisa sincera y amor por su arte. Directora del grupo representativo, con sus montajes llenos de historia, mostraba del IPC, esas tradiciones que desde sus inicios quiso representar, basadas en el respeto, el arte y la historia. Consiente del trabajo que implica dirigir un grupo que tiene una historia de 65 años, y que es la carta de presentación del instituto, procura que los cuadros coreográficos, sean lo más fiel posible a esas cotidianidades de las comunidades que desea representar.

Desde las diferentes actividades que realizó la escuela, donde el grupo representativo participaba, tuve la oportunidad de ver a la maestra detrás de escena, y observé su timidez al recibir la ovación del público al final de cada presentación. Pensando en su importancia y con el temor de que no se pudiera contar con su participación en esta investigación, me acerco a ella, para encontrarme con los brazos abiertos de un maestro que disfruta compartiendo sus experiencias, y que si bien no habíamos compartido lo suficiente, conversamos con la tranquilidad de la sabiduría de ella, y las inquietudes de una investigadora.

Hija del Chocó de raíces africanas, que, al ritmo de marimba, entregó su vida al folclor, y con el legado que está tejiendo, nos está inspirando a las nuevas generaciones de bailarines, a cultivar el amor por el folclor y sus danzas que tanto nos han construido a partir de una historia de lucha y resistencia.

Jonh Jairo Quiñonez

Siendo uno de los maestros que me evaluó en la edición de ingreso del instituto, me acompañó en el proceso de formación en danzas folclóricas, y otros espacios en los que no dejó su rol de guía. Con gran carisma y paciencia nos enseñó el Bunde, abozao, Mapalé, Bambuco, Torbellino, entre muchos otros ritmos de nuestro país,

a la vez que nos motivaba a inquietarnos y apropiarnos de nuestro proceso formativo.

Cómo docente siempre demostró la importancia de escuchar al otro, abriendo un espacio de construcción colectiva, dónde los estudiantes también podemos aportar en el proceso aprendizaje/enseñanza, y no solo limitarnos a escuchar lo que se nos dice, sino cuestionarlo, analizarlo y sobre todo a investigar.

Por medio de sus anécdotas, nos explicaba que desde el día que él decidió dedicarse al folclor, lo hizo desde lo personal y profesional, con actividades laborales 100% relacionadas a la daza y nos explicaba que sí podíamos vivir del arte y más aún recibir una remuneración económica por hacer lo que amábamos. De él guardo cualidades como; la paciencia, la escucha, el respeto la dedicación, la creatividad y el trabajo en equipo, para ser cada vez mejores bailarines y personas.

Jesús Adolfo Pipicano

Siendo de los pocos docentes más antiguos, su nombre lo perfilaba con un gran docente. Pero solo fue hasta el tercer semestre que coincidimos en la asignatura de folclor, y me encuentro con la historia de un docente que había sido testigo y actor de los últimos 30 años del IPC, los cuales le habían dado toda su experiencia laboral desde la escuela de danza, en diferentes asignaturas a lo largo de los años, cuyo amor por la enseñanza mantenía intacto.

Siempre resaltó la importancia de la lectura e investigación que un bailarín debía hacer, para apropiarse de las danzas que ejecutaba, y de esta manera no cometer alguna equivocación de entregar una información errada, es por eso que, desde sus asignaturas, la recomendación de textos y los trabajos investigativos, me enriquecieron en mi etapa de estudiante.

Henry Ibargüen Murillo

Docente formado desde el autoconocimiento, la disciplina, la responsabilidad y el respeto, hicieron de este gran docente un referente muy importante en mi formación académica y personal. Donde el análisis, la reflexión y la investigación hicieron de sus clases espacios de aprendizajes no solo corporales, sino también de saber vivir dentro de un cuerpo, entenderlo, amarlo, cuidarlo y sobre todo escucharlo.

Con sus ocurrencias y espontaneas expresiones, iba enseñando lo bonito de bailar desde el corazón, donde el centro de vida, era lo más importante como bailarín para dominar el cuerpo, mientras se iba conectando con las emociones para lograr una interpretación con intensidad y no bailar por bailar. La estructura de sus clases, permitía fijarnos un objetivo y trabajar por esa meta en cada encuentro, con claridad y conciencia sobre lo que se está haciendo, situación que en ocasiones nos hacía merecedores de llamados de atención, por no esforzarnos un poquito más a ser mejores. También fue el claro ejemplo de cómo su resistencia a la tecnología la convirtió en su mejor aliado para enfrentarnos a las clases virtuales, destacándose como uno de los docentes que desde mi percepción utilizó de la mejor manera diferentes herramientas, para el abordaje de sus temáticas, demostrando que un bailarín debe enfrentarse a diferentes situaciones y debe estar en la capacidad de resolverlos de la mejor manera.

2.3 DE LA DANZA A LA DOCENCIA

Antes de ser un docente de danza, se es un bailarín y los docentes que participan de esta investigación, tres pertenecieron a la escuela de danza del IPC como estudiantes, y un docente se formó en otras instituciones. Partiendo de esto, es importante aclarar que el estudiante de danza, se forma desde el descubrimiento y comprensión de sus emociones, sentimientos y pensamientos por medio de su cuerpo, desde el significado de la historia representada en el folclor propio del país, y allí inicia un sendero que se vuelve interminable, porque la formación en danzas tiene un horizonte infinito.

2.3.1 El punto de partida entre danza y sujeto

Reconociendo que la concepción del mundo se construye desde la socialización con otros, donde se conocen e incorporan normas, valores, creencias, roles y costumbres desde un contexto histórico/cultural y familiar, es necesario identificar el contexto de los bailarines de folclor que han sido convocados en este ejercicio.

Para iniciar este recorrido, se aclara que, serán las voces de los maestros del IPC las que primen en este capítulo, ellos y ellas expresan a través de sus narrativas su caminar por la docencia, explican en qué medida esta profesión unida a su trayectoria como artistas ha sido parte de sus vidas. Para el Maestro John, quien denominó su narrativa *“La danza es vida y la vida es danzar”*, su cercanía con el arte, la tuvo desde muy pequeño:

“Mi nombre es John Jairo Quiñones Hurtado y la danza es mi historia; desde muy niño he sido influenciado por la danza y la música, pues soy miembro de una familia muy numerosa que giraban alrededor de la música, la danza y el deporte” (JJQH).

“(…) mi barrio de toda la vida fue un epicentro cultural y deportivo en el cual se creó uno de los primeros grupos de danzas folklóricas colombianas de la comuna 12 y alrededores; este grupo estaba dentro de un club llamado CLUB JUVENTUDES UNIDAS llamado LA MINGA; ¿porque la minga? Por qué es la reunión de un grupo para un bien común, salvaguardar nuestras expresiones dancísticas por medio de la música y las danzas tradicionales colombianas” (JJQH).

“...escuchaba el sonido de los tambores que percutían sus ondas sonoras con mi cuerpo y con el latido de mi corazón se unía en una sola nota, salíamos corriendo después de hacer las tareas de la escuela y nos pegábamos como garrapatas de las barandas de las ventanas, ya cansados, colocábamos tarros de leche klim para poder descansar sin perdernos ni un paso, movimiento o muecas de mis hermanos que hacían parte de LA MINGA.” (JJQH).

La maestra Aura, al igual que el maestro John, creció en un entorno de arte. Proveniente de un pueblo minero, Andagoya del Chocó, testigo de un movimiento cultural por parte de la minería extranjera asentada en este territorio, comparte en su relato lo siguiente:

“Andagoya era un centro minero muy importante en el país porque ahí se asentaron compañías extranjeras, instalaron campamentos y trajeron toda la tecnología que ni siquiera en Colombia existía, se constituyó casi como la capital del chocó porque todo llegaba allí. Mi papá venía de Saija- Cauca, donde también estaba una compañía minera que levantó los campamentos y llegó a Andagoya a trabajar ahí en la empresa minera chocó del Pacífico y mi mamá era chocoana. Como cosas de la vida Los dos tenían esa vena artística...” (AMH)

“Los Americanos pagaban espectáculos y llevan las mejores chirimías los mejores cantantes, tenía mucha vida artística...mi papá trajo toda su cultura con todos los costeños que llegaron del Pacífico centro sur, no sabía que tocaba y cuando vi, mientras estábamos en un arrullo en Buenaventura, que le pasaron el bombo me quedé sorprendida, pero no estaba en el mundo del folclor, sólo quedé sorprendida; mientras mi mamá... manejaba muy bien la chirimía y también bailaba... Esto influyó, porque mis hermanos eran músicos, tocaban los timbales, saxofón, clarinete y mis hermanas cantaban”.
(AMH)

Por otro lado, desde la experiencia del maestro Jesús, quién desde la pasión por el dibujo, inicia su experiencia en las artes, pero encuentra en la danza un nuevo mundo, poniendo en evidencia cómo el entorno puede significar las posibilidades de construirse como sujeto ante nuevas experiencias, fue su incursión en las danzas la que cambió su plan de vida, en este sentido una cualidad, lo llevó a otra que terminó desbordando sus propios límites:

“... mi vida trascurría muy normal, pero en el dibujo ya tenía suficiente práctica pues dibujar para mí siempre fue algo innato, esto del dibujo lo pude complementar con mi entrada al SENA donde obtuve varios créditos como publicista. Es en este momento cuando se del Instituto Popular de Cultura a donde podría complementar mis conocimientos, por falta de tiempo y con el temor de no llegar a cumplir con los horarios que requería la institución, es que tomo la decisión de inscribirme en la escuela de danza pero mi gusto real no era bailar, era más por la parte de la música, llegando a la escuela se me exigió bailar esto yo lo tome como un reto, a partir de este momento comienzo a descubrir aspectos importantes de este mundo que es la danza especialmente la folclórica colombiana.” (JAP)

Henry Ibarquén Murillo, cuenta que se encontró estimulado desde su entorno escolar, es necesario hacer caer en cuenta que este momento es en el que muchos niños se encuentran descubriendo y comprendiendo aspectos de su identidad, influenciados por un contexto que les enseña y los forma como sujetos, sin que estos muchas veces conscientes de su propia subjetividad. Es así que los constantes cambios biológicos, sociales, culturales y emocionales se reflejan en su propia construcción, donde las creencias y valores del exterior lo llevan en un proceso colectivo e individual de saberes sobre sí mismo y los demás:

“Siendo niño y estando en la escuela, la primera danza folklórica que bailé fue el Porro de la costa caribe, esa danza fue enseñada por el profesor Nelson -no recuerdo su apellido- a quien le agradezco por sus enseñanzas. Fue desde ese momento que me interesé por bailar en la escuela, y así poco a poco empecé a explorar la danza folklórica para presentarme ante un público en especial, desde ese entonces el bailar en mí cuerpo se había despertado. En 1993, en una hermosa noche de esas románticas caleñas y llena de estrellas, conocí a mi amigo Freddy Moreno, nos encontrábamos jugando baloncesto en una cancha del barrio Olaya Herrera de la ciudad de Cali, él me motivo para participar y hacer parte del Grupo de Danzas

Folkloricas el “Chinchorro”, y un domingo siendo las 10:00 am. Me encontraba en el salón de danzas del colegio INEM de Cali; donde, conocería al profesor Rafael Aragón Arroyo; quien después se convertiría en mi maestro de danzas folklóricas tradicionales... (HIM)

Desde lo simbólico y cultural presente en el contexto de crianza de los maestros, se encuentra que, en los tres casos, su primera etapa de crecimiento, estuvo permeada desde el arte que los involucraba como espectadores, en el caso de la maestra Aura y el maestro John y como ejecutante para el maestro Jesús.

En estos procesos de subjetivación, la fuerte presencia del folklor en el entorno familiar de la maestra Aura y el maestro John, fue un factor determinante, y aunque no comprendían ciertas manifestaciones artísticas, encuentran un atractivo que impulsa sus primeros acercamientos a la danza folclórica colombiana. Para otros, como los maestros Henry y Jesús, su influencia y amor, surgió desde la misma experiencia en la danza que de inmediato los aconteció haciendo de ellos grandes apasionados de este arte, aquí podemos contrastar estas historias con la teoría, uno se los aportes de Foucault a esta investigación es su teoría del conocimiento del sí desde la cultura y la historia y en estas narraciones que estamos apreciando, es evidente que estas variables estuvieron presentes en la historia de cada bailarín, porque antes que la docencia llegara a sus vidas, ellos se sintieron llamados por el arte, la danza los tocó, los aconteció y cambió sus vidas.

2.4 LA DANZA FOLCLÓRICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD

Plantearse ¿cómo me construyo en sujeto?, es una de las premisas que seguramente nos hemos planteado muchas personas en algún momento de nuestras vidas, y muy seguramente para quienes nacieron con la sensibilidad del arte, esta es una manera de pensarse, saber ¿De qué manera la danza atraviesa sus vidas?, si ¿Es su movimiento corporal lo que los representa como seres históricos y culturales?, si ¿Ser bailarín es la forma más representativa de su yo interior?, o si ¿Pensar sobre sí mismos les da respuestas a los procesos que

configuran su subjetividad?, estos y otras cuestiones son puntos de referencia para conectar a los bailarines de danza con su subjetividad y hacen parte del ejercicio.

En el maestro John, se reconoce la figura de su maestro de danzas, como un gran influyente en la construcción de esta nueva configuración de subjetividad, en relación al folclor y el amor por esta nueva experiencia en la danza; su mentor, no solo le enseñó movimientos, sino también saberes que hoy en día continúa valorando:

“Un día llegó el profesor del grupo de danzas, miró de lado y lado de la cuadra y vio mucho muchacho y allí le propuso a mis hermanos conformar un grupo infantil para aprovechar todo este “muchacherío”, desde ahí empezó mi proceso práctico en la danza, digo práctico porque, espiritualmente había empezado hace mucho tiempo...así fue que mi primer maestro Santiago Arboleda Quiñones (uno de los pensadores afrocolombianos más importantes de nuestra época, experto en los efectos del racismo en el destierro y el ecogenoetnocidio de las comunidades afrocolombianas) me encamino por esos surcos de movimiento, música y saberes ancestrales de nuestra amada Colombia. Era tanta la pasión que teníamos por las danzas folklóricas colombianas que en la casa te castigaban con no dejarte ir a los ensayos que eran todos los sábados a las 8:00am...Desde ahí y más nunca me he desprendido de esta pasión que se llama danzar” (JJQH)

La maestra Aura, proveniente de un entorno rico de tradiciones, reconoce que siempre admiró aquellas costumbres y aunque en ocasiones no las comprendía, su memoria las guardó y a medida que creció, poco a poco el conocimiento de sí misma se construyó a partir de esas experiencias. Al margen de las nuevas percepciones de su contexto, pudo recordar sus experiencias de infancia desde una perspectiva reflexiva, donde su subjetividad tomó aquella conciencia de sí, para moverla a rescatar por medio de la danza, esas tradiciones. La maestra Aura, tuvo una

influencia familiar muy importante, y hoy en día esas experiencias se siguen conectando con su realidad desde el análisis, la crítica y la conciencia de su significado.

“...mi papá me trajo a Buenaventura... me llevaba a los arrullos, veía que la gente bailaba juga... era muy impresionante ver los bombos colgado, las marimbas, las mujeres bailando y yo, ahí sentadita observando... son tantas cosas que me rodearon, que les comparto a los alumnos, “cuando algo me sale, yo vuelvo atrás” y creo que fue todo el entorno...lo que me llevó a estar inmersa en este en esta parte del folclor y de la danza y le agradezco a Dios que me permitió nacer en esa zona.” (AMH)

Para el maestro Jesús, la danza no solo representó una nueva forma de interpretar el arte por medio del cuerpo, la historia y la tradición, sino que se modificó su conocimiento de sí, donde la subjetividad que había construido en relación a las artes plásticas, se reestructura por sus experiencias dentro del grupo de danzas;

“...fui incluido en la selección para hacer parte de los integrantes de un grupo representativo de la escuela de danza, y fue aquí donde pude sentir el orgullo patrio cuando nos subíamos a diferentes escenarios nacionales e internacionales para mostrar la belleza de y diversidad de nuestros bailes.” (JAP)

Por otro lado, las experiencias del maestro Henry, lo perfilan como una persona que no solo se formó en su corporalidad, sino que también escuchó a su maestro y valoró sus estrategias de enseñanza de la danza folclórica; recibiendo de éste, herramientas que lo construyeron, paso de ser un intérprete en un escenario artístico a un ser reflexivo sobre sí mismo que con la danza se fortalece y con cada experiencia crece su autovaloración. Este maestro es un ejemplo claro de cómo nuestras experiencias con el entorno nos empoderan:

“Durante el tiempo que permanecía en las clases de danza folklórica con el grupo el Chinchorro, viví -en cuerpo y alma- un trato familiar entre cada uno de los que hacíamos parte del grupo y aprendíamos las danzas. La metodología del maestro Rafael Aragón Arroyo, me daba herramientas para ser crítico y competente desde el lugar de la danza folklórica que aprendía y escribía en mi propio cuerpo entre nosotros mismos...El trabajo con el maestro Rafael me permitía ser crítico y competente conmigo mismo, me exigía manteniendo las consignas de respeto y colaboración mutua hacia el maestro y mis compañeros, la danza se había convertido en mi principal razón de ser para mi propio bienestar” (HIM)

Así como Sócrates se inquietaba por el pensamiento como fuente de conocimiento, e invitaba a pensar sobre lo que se piensa, nuestros maestros evidencian procesos similares, al reflexionar sobre lo que, sin buscarlo, la danza folklórica empezó a significarles no solo a nivel físico, sino personal, invitándolos a entender todos los aspectos que se reflejan desde esta práctica. De este modo, la historia y la cultura se unen para configurar sus subjetividades; representando la danza un punto importante para esta nueva construcción como sujetos que, necesitaron de un entorno y experiencias, donde la interacción del exterior y el interior, empezó a dar como resultado estas construcciones de subjetividades, desde los recuerdos, los personajes, lugares y emociones.

Como bien lo abordan los maestros y maestra en sus narraciones, la construcción de sujeto es el resultado de las interacciones, como un modo de transformación de sí, donde es su existencia la que les permite pertenecer una cultura y, por lo tanto, los hace dueños de una historia, la cual se empiezan a apropiarse desde el folclor y atravesar sus proyectos de vida, para darle paso al ejercicio de la docencia.

3. SUBJETIVIDAD DESDE UN CUERPO QUE DANZA Y ENSEÑA

Para conocer las subjetividades que se pueden configurar en un bailarín de danza folclórica, se ha favorecido el estudio de las siguientes variables: significado del cuerpo, cultura, historia y docencia. Este capítulo, iniciará con mi autoetnografía, la historia de una bailarina para quien esta investigación es una manera de pensarse a sí misma en sus diferentes roles, quien quiere compartir con los lectores su experiencia de vida, como una manera de comprender su subjetividad, paso obligado para poder proceder al análisis de las voces de los maestros del IPC desde una mirada objetiva, proceso que será acompañado con las teorías de los autores que han sido convocados para acompañar estas interpretaciones que son la base para la construcción de este capítulo.

3.1 AUTOETNOGRAFÍA, HISTORIAS DE UNA BAILARINA

Desde niña, recuerdo que me gustaba bailar, con mis primas disfrutábamos de las fiestas y las canciones de las novelas, así como todo lo que sonara en la radio, era motivo para la danza. Siempre me sentí muy cómoda de participar de las coreografías en la escuela. El baile hacía parte de mí. Siendo aún muy pequeña, mi mamá empezó a asistir a una iglesia cristiana y con el tiempo me integré a los diferentes grupos: danza, alabanza, escuela infantil y grupo de jóvenes. Pero con el tiempo y en la medida en que se fue estableciendo una relación más comprometida con Dios, me fui alejando de muchas cosas que disfrutaba, entre ellas el baile, y no tengo claro si por iniciativa propia o por motivación externa, lo cierto es que empecé a satanizar aquellos movimientos que antes disfrutaba hacer como bailar música andina.

Después de más de 10 años en la iglesia, decido retirarme y poco a poco empecé a dejar de lado esos prejuicios, reconectando mi cuerpo, mi alma, mi ser, así comprendí que los deseos del movimiento no eran un pecado, no me condenaban y que dejarlos fluir me hacían sentirme plena. Pude comprender desde mi sentir que esta práctica iba más allá de un movimiento físico. Esta auto-aceptación me llevó a

vivir el baile como posibilidad, pero, paralelo a mis responsabilidades laborales y académicas, tuve que rechazar muchas oportunidades de pertenecer a diferentes grupos de danza; por varios años limité este deseo, hasta que ingresé a la universidad, allí pude pertenecer al grupo representativo de danzas folclóricas de la Unicatólica, fue todo un acontecer, aprendí mucho, conocí grandes compañeros y pude viajar a donde nunca había soñado. Mi experiencia con el grupo en México y Ecuador me permitió ver la transversalidad de la danza como posibilidad de traspasar fronteras no sólo físicas, sino y especialmente espirituales, al conectar con otras culturas, personas que nunca había visto y aun así sentirse como en casa, me demostró que esta pasión por la danza no era sólo mía.

Acepté a la fuerza que bailar implica muchos más elementos que solo mover el cuerpo, aprenderse una secuencia coreográfica y vestirse bonito; cuando nos enfrentamos a situaciones de convivencia con otros, en donde tenemos opiniones divididas, formas de pensar y ser diversas, nos damos cuenta que ser bailarín traspasa el escenario, nos enseña a ser humanos, a respetar, a perdonar, a callar, a valorar, reír e incluso hasta llorar.

Después de empezar a acumular experiencias en presentaciones, descubrí que la danza me hace mejor en todo, saca siempre lo mejor de mí, me hace más consciente de mi orden, me hace amar el maquillaje, convierte mi sonrisa en mi mejor aliada, le da libertad a mi cuerpo, me une a mis compañeros y, sobre todo, me conecta con mi esencia,

Mi ritual antes de cada presentación, consiste en: alistar el vestuario de la presentación, empacar el maquillaje que cuido desde hace varios años, mi licra para usar debajo de la falda (blanca o negra), las cotizas o alpargatas y el infaltable kit de los milagros, en que conservo; gel para el cabello, peineta, moñas, cauchitos, pinzas y atomizador con agua para humedecer el cabello y quedar lista en cualquier momento. Con el tiempo, los objetos y prendas se vuelven extensiones de nuestro cuerpo, y es por eso que mi leggins y blusa negra, mi termo, mi toalla, mi pañuelo,

toallitas húmedas, loción y mi desodorante para las emergencias, me acompañan dentro y fuera de mis clases de danza. Mi maletín, sin necesidad de abrirse me transporta a un mundo maravilloso donde el sombrerero mágico, son mis maestros, capaces de llevarnos por un camino de conocimientos combinados entre pasión y amor por la danza.

Todos los bailarines tenemos cientos de historias que nos han construido a lo largo de nuestras vidas, que se han convertido en aprendizajes que nos ayudan a crecer desde un aspecto integrador. Estoy muy agradecida con Dios y la vida por darme la oportunidad de ser una bailarina, pero no cualquier bailarina, yo soy bailarina de mi folclor colombiano, con errores, sin saberes, sin experiencia, pero ante todo apasionada. (García 2020)

Este ejercicio autoetnográfico, me permitió identificar la manera cómo puedo darle la libertad a mi cuerpo, incluso si mi entorno se convierte en una limitante; la danza me enseñó que debo buscar espacios que me construyan, que favorezcan mis intereses y potencien mi amor por la danza. Siendo la subjetividad un proceso constante, donde el exterior estimula nuestra construcción como sujetos, también permite que desde lo que yo soy como sujeto, tenga la capacidad de adaptar su ambiente a lo que deseo llegar a ser.

La danza le significa a cada quien, según lo que necesite en su vida, la disciplina, la entrega, la comprensión, el respeto y muchos términos que abarcan el ejercicio de bailar, también hacen parte de las subjetividades, pues esto nos atraviesa y nos involucra de diferentes maneras con nuestros entornos, con los otros, pero especialmente, con nosotros mismos.

3.2 MI CUERPO, MI MUNDO

“[El cuerpo]...es lo más importante, y es especial (...) nos ayuda a movernos, a vivir. Por ejemplo el corazón, los pulmones, la nariz, la sangre, las piernas,

*los huesos, los músculos, el cerebro que nos ayuda a pensar*⁸, “... es mi territorio personal, es el lugar donde habita el ser físico y espiritual, el cuerpo es el estuche de lo que nos vuelve humanos”⁹; “un instrumento, un transporte, una representación física de este plano”¹⁰, “Es mi forma de ser, con el cual me puedo expresar”¹¹ “Es donde yo vivo, es como un templo, una casa. La casa verdadera que tenemos es el cuerpo, que es ahí donde habitamos¹² (...)”

El cuerpo le significa a cada persona desde su experiencia, sus saberes, y cosmovisión. Para la autora Silvia Citro (2014) el cuerpo es “*objeto de técnicas y representaciones culturales, de habito y disciplina*” (pág.32), con el cuerpo se siente, se vive, se construye, “*el cuerpo es sujeto y objeto de cultura*” (Arranz, 2016, pág. 2).

Entendiendo el cuerpo desde Foucault, se considera un medio por el cual se puede liberar, pero también oprimirse, nos da una idea del reto que afrontamos a la hora de definirle. La autora Silvia Citro (2014 Págs. 29-30), desde su trabajo del cuerpo en el teatro, identifica tres desafíos metodológicos para el estudio de la corporalidad, a partir de sus investigaciones y experiencias personales con el cuerpo:

1) entender la corporalidad e intelecto en el cuerpo, como el resultado de la sumatoria de las emociones, historia, cultura, psicología y tecnología..., 2) mirada profunda para comprender la corporalidad como el resultado de historias, contextos afectivos y socioculturales... y 3) la necesidad de que las instituciones académicas reconozcan y fortalezcan el cuerpo como un modo de pensar.

⁸ Alejandro, 8 años, estudiante.

⁹ Cathalina ,26 años, bailarina

¹⁰ Gustavo 36 años, ingeniero en sistemas

¹¹ Carolina ,48 años, independiente

¹² Ruth, 70 años, ama de casa.

Estás múltiples miradas sobre el cuerpo son una puerta de entrada para reflexionar sobre la manera como los maestros del IPC construyen su subjetividad a través de sus cuerpos que danzan, al contar sus historias, compartir su cultura e inspirar la subjetividad de otros.

Otros autores como Esteban (2004), proponen abordar el cuerpo como un objeto de estudio alterno que permitirá “...acceder al análisis de la existencia humana y la cultura, de las relaciones cuerpo, sujeto y sociedad, entre naturaleza y cultura, (...) de la constitución, pero también de la fragmentación del sujeto.” (Pág.24)., Aquí, el protagonista es ese cuerpo que vive, siente, experimenta, se construye y se reafirma según las maneras en que se utiliza, donde posiblemente ese rol se ha aceptado desde la posición en la sociedad y del contexto al que se pertenece:

...Desde la imagen corporal a determinados gestos, maneras de moverse o sentir, suelen constituirse en marcas indicadoras o, a veces, invisibilizadoras de diferentes roles sociales, estatus y/o jerarquías dentro del grupo o práctica, o también en diacríticos identitarios de posiciones de género, étnicas, raciales, etarias, o de condiciones sociales como clase, adscripción religiosa, profesional, etc. Asimismo, podemos también partir de que estas prácticas suelen ser utilizadas por los actores para reforzar o legitimar esos roles y posiciones identitarias o también para intentar transformarlas. (Citro, 2014 p35).

Nuestro cuerpo, se convierte en un receptor de señales provenientes de un contexto que puede determinar las diferentes maneras en cómo me construyo como sujeto, teniendo en cuenta elementos de identidad, territorio e historia, los cuales interpreto simbólicamente y dan paso a una subjetividad que se modifica con el pasar de las experiencias, ya sea dentro de los mismos escenarios a los que pertenezco o no, demostrando así, que esta construcción de subjetividad es continua y si bien puede identificarme, también me puede confrontar sobre el papel que deseo jugar dentro de la interacción social, donde me comunico y expreso por medio de mi cuerpo.

En el caso de los maestros del IPC, es su cuerpo de bailarín de folclor, el que habla, al punto de trazarles un camino de vida, donde la danza de tradición les significó y los continúa movilizando en un proceso sin fin, en el que los sujetos se ven inmersos en una lucha de fuerzas contrarias y un permanente cuestionamiento que los confronta sobre su deseo, su deber y ser.

3.3 UN CUERPO FORMADO, SOMETIDO Y LIBRE

En el proceso de los cuerpos legitimar su actuar, también existen fuerzas externas de poder que lo someten. Es así que Foucault plantea *“el cuerpo objeto y blanco de poder”* (2002 pág. 125), denominando “los cuerpos dóciles” como *“un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado.”* (Foucault, 2002 pág.125), pero también puede ser el medio por el cual la subjetividad es el resultado de una liberación de ese poder. Esta problemática la ejemplifica Citro (2014), al inquietarse a partir de una experiencia etnográfica en una comunidad indígena en Argentina; señalando que el cuerpo por medio de la danza era libre, pero fuera de este ejercicio artístico, no. De allí surge el interrogante sobre ¿Por qué, siendo el mismo espacio, un cambio de práctica puede alterar esa realidad momentáneamente?

En el ejemplo anterior, se evidencia cómo las formas en que se construye un sujeto, determinan ciertas prácticas, que bien pueden tener modificaciones, también tienen la facilidad de retomar su estado inicial; donde existen relaciones de poder y saber, que como dice Foucault, son luchas que se dan constantemente:

Esta forma de poder emerge en nuestra vida cotidiana, categoriza al individuo, lo marca por su propia individualidad, lo une a su propia identidad, le impone una ley de verdad que él tiene que reconocer y al mismo tiempo otros deben reconocer en él (Foucault, 2007 pág.10).

Y se suma a una segunda relación, docilidad-utilidad, entendida como las disciplinas de aquellos cuerpos (Foucault 2002), que se forman para un determinado hecho, dentro de un espacio/tiempo.

Para Galak (2010), el cuerpo “*es en y por el lenguaje, simbólico, significado por la cultura, imposible de comprenderlo sin su ligazón con las prácticas*”; (pág. 2), y son estas prácticas, abordadas (...) como técnicas corporales, las expresan “*...la forma en que los hombres(...) hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional*” (1936 pág.337) y muestran como “*cada técnica propiamente dicha tiene su forma*” (1936 pág.338), adapta su cuerpo a formas según su contexto, creando así “hábitos”, que representan aquello que se adquiere:

Estos «hábitos» varían no sólo con los individuos y sus imitaciones, sino sobre todo con las sociedades, la educación, las reglas de urbanidad y la moda. Hay que hablar de técnicas, con la consiguiente labor de la razón práctica colectiva e individual, allí donde normalmente se habla del alma y de sus facultades de repetición. (Mauss, 1936 pág. 340)

Según Mauss, “*El cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo*” (1936, pág. 342) y es por medio de la educación que se apropia de técnicas corporales. Por ejemplo, en la danza, resulta de gran interés conocer cómo se configuran las subjetividades en relación a los cuerpos que danzan.

En los maestros del IPC, pudimos ver, como la formación de sus cuerpos inician desde el contacto con un entorno espontáneo, dentro de agrupaciones de danza o con el acercamiento al Instituto Popular de Cultura y esta formación de sus cuerpos se acompañó con reflexiones sobre la postura que querían tomar frente al mundo al arte, la tradición popular, sus experiencias de vida, y sobre todo, el “qué” deseaban hacer con esa preparación e inquietudes que se iban forjando tras cada nueva experiencia. Convertir su cuerpo en la recepción de saberes, les permitió a los maestros asumir una postura crítica frente a los hábitos que adquirieron como bailarines de folclor.

3.4 IDENTIDAD, CULTURA Y PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD

Al ser la danza un arte que ha dependido de la historia y que, además, “...surge para expresar todas las necesidades vitales del ser humano (...) Sin perder nunca su carácter colectivo...” (Urtiaga, 2007, pág. 5), pone de manifiesto la manera en cómo el contexto influye en la manera de concebir el arte, pues de acuerdo a cada época, así mismo el arte establece sus parámetros de belleza, pureza y pecado.

En lo que se refiere al arte de la danza, el cuerpo siempre representó creencias, culturas y tradiciones, que eran transmitidas por generaciones; con el pasar del tiempo, la tecnificación del cuerpo, la globalización y la teorización de la misma, convirtió esta práctica en un campo de estudio, que contempló diversos interrogantes relacionados con el arte como profesión, como manifestación de identidad, como consecuencia del entorno entre muchos otros.

Giménez (2010), mencionaba, por ejemplo, que la identidad es aquello que tiene relación entre el significado que se tiene de uno mismo, el significado que se tiene de los demás y la relación entre ambos y es la cultura la que hace que un determinado grupo o personas sea diferente de los demás. Si aplicamos esta mirada a la construcción de subjetividad se puede concluir que el bailarín de folclor necesariamente ha sido influenciado no solo por el entorno, sino por su relación con éste y con las personas que lo rodean. En claro que un artista de la danza necesariamente ha estado bajo la influencia de los saberes populares, lo cual lo hemos podido apreciar en las narraciones de los maestros convocados, su cultura, su entorno y su historia han jugado un papel fundamental en los intereses que los mueven. Para ellos las representaciones de la danza tradicional, va más allá de una secuencia de pasos, representa aspectos de identidad, historia, y reconocimiento de corporalidad, ellos tal vez no lo han pensado así, pero en sus relatos se evidencia el resultado de una unión que termina configurando su subjetividad como bailarines

de folclor claro está, pero también como maestros de danza del IPC, convirtiéndose en poseedores de saberes y referentes para futuros artistas y docentes.

Entender cómo la concepción que se tiene de sí y la cultura como un mediador entre experiencias, los otros y uno mismo, permite comprender por qué la construcción como sujeto de en un bailarín de danza folclórica, no sucede de manera personal, sino que involucra todo un territorio y hacen de él, un objeto de investigación valioso como referente de subjetividad:

“Los bailarines conocemos a través del cuerpo, nuestra razón es el cuerpo (...) Las cosas, los conceptos, los nombres se construyen desde la percepción, y los pensamientos pasan por el cuerpo y se hacen así materia expresiva y potente. En el cuerpo del bailarín se encuentra su arte, y en su arte se dan encuentro la experiencia, la percepción y la conciencia.” (Ministerio de Cultura, 2010, pág. 45).

Para Piedrahita (2014), la subjetividad es un estado de ser que permanece, siendo la identidad el resultado de la construcción de subjetividad y a su vez es *“perceptible, estable y clasificable”*; (pág. 16), donde intervienen aspectos sociales, culturales e históricos, además de la mediación de las, “técnicas corporales”. Por su parte, Gonzalez (2012) dice que; *“La cultura es un sistema presente en la configuración de los procesos humanos por los sentidos compartidos de prácticas y realidades culturales; las culturas son múltiples porque su existencia es inseparable de la subjetividad compartida de quienes viven en ellas...”*;(pág. 13).

Recordando lo mencionado por Citro al inicio de este texto, en su tercer desafío para estas investigaciones, donde el campo de la academia, necesita reconocer el cuerpo como la forma en se vive, se aprende, se piensa y se expresa. Ese cuerpo que según Foucault también puede ser libre por las formas en que se construye así mismo, son atravesados por la historia, la cultura y los hábitos, que a su vez pueden ser transmitidos en muchos espacios y sobre todo se ve reflejada en la práctica de la

docencia. De esta forma “El *hábitus* es una subjetividad socializada” (Bourdieu citado por Galak, 2010 pág.17).

El escenario educativo resulta de gran importancia en el desarrollo de los seres humanos, en la medida de que se convierten en experiencias que les resultan significativas. Esta socialización se puede entender como:

El proceso en el cual los individuos incorporan normas, roles, valores, actitudes y creencias, a partir del contexto socio-histórico en el que se encuentran insertos a través de diversos agentes de socialización tales como los medios de comunicación, la familia, los grupos de pares y las instituciones educativas, religiosas y recreacionales. (Simkin & Becerra, 2013, pág. 122).

Las instituciones educativas se convierten en agentes de socialización que influyen en la construcción de sujetos, en la medida que hacen parte de su relación con el otro y la sociedad. Cuando Funes cita a Durkheim, y dice que los individuos tienen dos conciencias; individuales y colectivas, podemos entender que *“estas distintas formas de estructuración social son las que condicionan las diversas formas de relaciones posibles entre el individuo y su “otro”: la Sociedad”* (Funes; 1982, pág. 3), dando lugar a la construcción de subjetividades con dimensiones individuales y colectivas.

Esta última *“No es orientación hacia los otros, sino hacia la Sociedad, como algo distinto, no sólo del individuo, sino incluso de los otros individuos.”* (Funes, 1982 pág. 3), esto hace claridad en la construcción de subjetividades, porque un individuo no lograría llegar a ser, hasta que no comprende que es parte y arte de una sociedad, este es realmente una función central de la escuela como institución, aquella que se convierte en un escenario promotor de subjetividades colectivas, en la medida que constantemente las interacciones con los otros, priman para un bien común, donde no solo el conocimiento, sino de otros aspectos como los sociales y culturales, tan importantes como los procesos cognitivos.

3.5 EL ESTUDIO DE LAS SUBJETIVIDADES

Han sido muchas las investigaciones que se han realizado en relación a conocer e identificar modos en que se puede configurar las subjetividades de artistas en diferentes escenarios. Aunque en la bibliografía consultada no se evidenció investigaciones enfocadas en docentes bailarines de folclor, sí se encuentran trabajos que abordan los conceptos de; cuerpo, danza, identidad y subjetividad.

En la investigación de Maestría, titulada; *Modos de subjetivación de jóvenes que danzan, en escenarios de universidad, academia y autoformación*, de Corina Romero (2016) , se plantea la inquietud por conocer cómo se configuran las subjetividades de los y las jóvenes que danzan en escenarios de universidades, academias y autoformación, desde un enfoque biográfico a jóvenes bailarines.

Como resultado de este estudio, se logró evidenciar y categorizar dos modos de subjetivación, que permitieron comprender la forma de utilizar su cuerpo como medio para liberarse por medio de escenarios de formación y la *“transición no lineal”* de aspectos familiares, socioeconómicos, niveles educativos, relaciones afectivas, particulares de cada joven, reflejadas en sus realidades. En este sentido la danza cumple esa doble función de redimir y empoderar. Romero intentó: *“comprender cómo se elige el tipo de práctica danzaría, y de qué maneras los/as jóvenes otorgan unos significados particulares al cuerpo, se adhieren a ciertas prácticas de cuidado del propio y del cuerpo del otro...”* (Romero 2016 pág.112).

Comprender que la danza va más allá de un gusto por el arte, que traspasa la barrera del espectáculo para adentrarse en procesos de subjetivación, es comprender lo que Deleuze pretende cuando afirma que: *“La subjetivación es la producción de modos de existencia o estilos de vida”* (1995 pág. 99), donde opera la construcción de sujetos que han sido acontecidos en nuestro caso, por la danza folclórica, base fundamental de su subjetividad como sujeto, artista, profesional y maestro.

Por otro lado, en la “*Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*”, se publicó una investigación titulada “*Construcción de subjetividad en jóvenes raperos y raperas: más allá de la experiencia mediática*”, (Vélez, 2009) con el objetivo de observar experiencias del sujeto en escenarios y temporalidades; desde el rap como fenómeno. Es así que, para comprender las subjetividades, en esta investigación se reconoce la influencia de los medios masivos de comunicación y la tecnología como promotores de la configuración social actual, la cual no limita el conocimiento por fronteras, promoviendo la ampliación de diferentes conocimientos y posibles subjetividades, implicando ahora no solo aspectos propios del entorno, sino, también aquellos provenientes del exterior, que también pueden resultar de gran significado en la construcción de sujeto. En este estudio, también se reconocer la importancia que representa la relación con el *otro*, donde los participantes de esta muestra, reconocieron la influencia que de alguna manera los inspiró y motivó por elegir este camino.

La tesis doctoral titulada “*Arte, cuerpo y subjetividad Estética de la formación y Pedagogía de las afecciones*” se encuentra que; “*el arte da que pensar sobre las transformaciones sufridas por el cuerpo: como objeto en remodelación científica, tecnológica y discursiva, como cuerpo para la producción de imagen, o imagen misma.*” (Farina, 2005, pág. 11), donde el proceso de formación de experiencia del sujeto va desde sus modos de ser, a sus saberes.

Es así como desde la adaptación del cuerpo para el arte, se pueden construir subjetividades, mientras varían las diferentes formas de percepción de ser del sujeto y los estímulos del entorno, aumentan las posibilidades de variaciones sobre estas construcciones de sí. Donde “*la formación de lo subjetivo se da colectiva e individualmente, concreta y activamente sobre la percepción y los cuerpos como lugares de experiencia*” (Farina, 2005 pág. 17) y el arte ofrece un mundo de posibilidades, de interacciones que, abordados desde una pedagogía, pueden resultar pertinentes para comprender mejor, cómo se configuran las subjetividades.

Por otra parte, esta inquietud por conocer las transformaciones sociales que pueden existir a partir del conocimiento relacionado a la subjetividad desde la política, ha llevado al Consejo Latinoamericano De Ciencias Sociales y la Red Latinoamericana de Investigación en Subjetividades Políticas, a formular el documento *“Acercamientos metodológicos a la subjetivación política: debates latinoamericanos”*, (2014), que recoge varias investigaciones que abordan este tema, desde diferentes escenarios sociales y políticos; que permiten conocer metodologías para abordarlas en diferentes campos de estudio; como el rol de la mujer, el conflicto armado, las relaciones políticas. Este tipo de estudios, permite conocer de qué maneras se reconoce y entiende el rol que toma cada sujeto dentro de la sociedad, al igual que sus interacciones con el otro, visto desde diferentes autores.

3.6 LA SUBJETIVIDAD DE MIS MAESTROS, MEMORIAS, ANECDOTAS Y APRENDIZAJES

A continuación, se analizarán los diálogos de los maestros, identificando elementos de su cultura, identidad, cuerpo y la construcción de subjetividad. Dice un dicho popular que *“más sabe el diablo por viejo, que por diablo”*, donde el concepto de *“viejo”*, se interpreta como el conjunto o de las experiencias por medio de las que se adquiere conocimiento y a su vez, estos saberes transforman sujetos.

Soto (1999) explica que *“... la subjetividad es una reafirmación ininterrumpida de identidad subjetiva, y no una entidad/sustancia estática”* (pág. 96) y por su parte, la autora Farina dice que: *“La actividad del arte, como intervención sobre el cuerpo y la subjetividad, se da a través de la producción de un saber sobre las formas de vida... afectando su configuración”* (2005;18). De acuerdo a esto, se podría pensar, que el uso del cuerpo por medio del arte, en este caso de la danza tradicional, expone el dinamismo de la construcción de la identidad del sujeto, desde un proceso de relación; interno/externo y externo/interno, donde la reciprocidad enriquece esta

construcción, llegando incluso a afectar el entorno, como es el caso de los maestros y bailarines que participaron de esta investigación.

La maestra Aura, fue testigo de experiencias y saberes que, si bien tuvo desde niña, no fue sino hasta la adultez y después de iniciar su formación en el instituto, que se hace consciente de todos los conocimientos y encontró la manera de traerlos a su contexto actual, tanto personal como laboral. Es por eso que, para ella su cultura le permitió vivenciar tradiciones populares y su subjetividad se fue consolidando a medida que continuó reviviendo desde una perspectiva académica y formal, por medio de cuadros coreográficos que representan cotidianidades de la costa pacífica y su estilo de vida. Así señala que:

“yo fui criada en un entorno de mucha raigambre de nuestra cultura afro, ¿qué me hizo El Instituto? ahí fue que empecé el análisis y la retrospectiva de ir hacia atrás... hoy estoy revisando mis apuntes y tengo un folletico, donde tengo las canciones que escuchaba en mi infancia y también un juego que lo llevamos en una puesta en escena. Yo empecé a recoger a recoger me fui hacia atrás y eso me encariñó tanto, que primero me gradué del instituto que de la universidad...me enganché y tuve la oportunidad de trabajar en el distrito de Aguablanca cuando se estaba formando. Hice mi práctica de trabajo social y justo trabajé 22 años allá. Hacía todo el análisis social con base al contexto cultural donde venían las personas y en ese momento, empecé a enfocar todo hacia el folclor, la danza y todas las manifestaciones culturales... esto me absorbió y me sigue absorbiendo” (AMH)

La experiencia, la emoción y el orgullo de pertenecer a un grupo de danza, le permitió al maestro John, enamorarse de este mundo del folclor. Su contexto le abrió nuevas posibilidades, entre ellas hacer parte de un grupo de danza tradicional, experiencia que no sólo marcó su gusto por el folclor, sino que realmente lo motivó para seguir abriendo caminos que lo llevaron a múltiples experiencias que potenciaron sus propias capacidades, al punto que otros, entre ellos sus

compañeros, empezaron a identificarlo como una promesa en el medio dada sus aptitudes y capacidades no sólo a nivel artístico, sino también en liderazgo, trabajo en equipo y capacidad de apoyar a otros. Este conjunto de cualidades le sirvió para escalar a director de grupo. Esta interacción de los otros, y el maestro John, probablemente lo motivó a empezar un nuevo rol dentro de la danza y el resultado de esta experiencia, fue el gusto por enseñar, despertando conciencia de sus propias capacidades. Sobre esta experiencia comenta el maestro:

“... [de] esa diversidad de ritmos salía su nombre: “Cuadros Folklóricos de Colombia”, ahí por primera vez bailé las vueltas antioqueñas, el ciempiés, los indios farotos y el torbellino, esta última danza fue la que me conquistó por completo, pues desde el vestuario que fue donde vi puesta las ruanas que, para mí, desde mi desconocimiento le llamaba “capas” y que decir de las expresiones de los bailarines, era algo realmente mágico y ya estaba viviendo esa experiencia.

Con el pasar de los años el profesor que teníamos en ese momento Breiner Balanta se le complica la situación económica en Cali, donde era la sede del grupo y decide migrar hacia su tierra natal Suarez Cauca, dejando el grupo a un lado, después de ires y venires y por petición de los integrantes tomo las riendas del grupo como director del grupo. Ahí empecé a sentir la pasión por enseñar el folklor colombiano, pero también viene a mi cabeza las dudas, los cuestionamientos, la responsabilidad de la enseñanza; estando en esa nueva etapa como director y bailarín.” (JJQH)

Sentir cómo la interpretación de una danza te permite ser otro en escena, es una de las experiencias que el maestro Henry recuerda de su proceso en el grupo de danza el Chinchorro, donde la danza, la energía y el cuerpo se unen para ejecutar una obra maravillosa. El entorno del grupo de danzas, impactó la vida del maestro Henry, no solo desde la profesión, sino en la dimensión personal, donde la colectividad le enseñó y lo marcó en un proceso de subjetividad que partían como

un todo, y terminaba en la intimidad de sus reflexiones. Así pues, desde su interior se gestaba una transformación en cada presentación donde su cuerpo adaptado y formado a una determinada danza, le abría la posibilidad de adentrarse a ese mundo de la danza que tanto le significó y que hoy en día continúa haciendo:

“En noviembre de 1994; después de arduos ensayos con el grupo el chinchorro, me encontraba en la tarima bailando en el II Festival Latinoamericano de Danzas Folclóricas Guacarí-Valle-Colombia, la danza de los diablos espejos, fue mi danza favorita, la cual, bailé con mucha fuerza, concentración y energía. Al bailar la danza de los Diablos espejos, interpreté el papel del diablo mayor, éste baile era de mucho virtuosismo corporal, pues así se veía, sentía y lo había montado el maestro Rafael Aragón Arroyo.

La danza de los diablos espejos en el Grupo el Chinchorro, era un baile de una exigencia física alta; pues, en su lenguaje corporal se debían hacer rápidos movimientos de piernas con pasos que se hacían a través de brincos y elevados saltos; los brazos todo el tiempo separados del cuerpo, rápidos giros con gritos de terror; además, todos los danzantes debíamos de utilizar una máscara del diablo; la cual, había sido confeccionada por cada uno de nosotros; quienes, le ponía su energía en especial para hacer ver y sentir el diablo que a cada uno nos habitaba; es decir, que en esa danza se hacía un ritual dancístico y misterioso, a las máscaras como al vestuario se les pegaba espejos, y unos mecheros encendidos le daban su toque infernal al espacio.

Debo decir que siempre al estar bailando la danza de los diablos espejo, entraba en un trance que me hacía sentir fuerte, rápido y diabólico; sin embargo, me consideraba un diablo de los buenos, porque no vine a condenarme a este mundo sino a salvarme, esa era uno de los grandes misterios de la danza, cuando tu cuerpo entiende esa energía y la saca a flote descubres uno de los grandes enigmas de la danza.” (HIM).

La experiencia en tarima del maestro Henry es un ejemplo claro de los procesos de subjetivación que terminan mancando la vida de las personas en su proceso hacia la construcción de sí mismos, un hombre que al ritmo de la música y llevado por su cuerpo entran en un estado de trance, es un “sujeto (...) constreñido a su propia identidad, a la conciencia y a su propio autoconocimiento (...) sugieren una forma de poder que sojuzga y constituye al sujeto. (Foucault, 2007 pág. 10).

Recordemos, que Foucault entendía la subjetividad como un punto de quiebre y si se quería reconstruir esos momentos claves de su constitución, era necesario reconocer esos modos y momentos en los que el sujeto es acontecido y por lo tanto constituido como sujeto y para él, el cuerpo es la herramienta principal de esa construcción, como el poder dominado por el cuerpo, pero al mismo tiempo esa necesidad de descubrirse y liberarse.

Dicen que las cosas no suceden por casualidad, y para el maestro Jesús, la oportunidad de pertenecer al mundo de la danza sin tener algún acercamiento previo, fue un cambio de 180°, que representó una modificación de su subjetividad a partir de esta nueva experiencia frente a la danza, que, si bien en un principio no existió en su contexto, despertó en él una pasión por la danza y el folclor y hasta la actualidad lo continúa sintiendo.

“Conocer la escuela de danza fue como irme introduciendo a un mundo interesante pues entendí que el folclor es una ciencia en el cual se estudia al hombre y su entorno esto cambio mi interés de las plásticas con el estudio del folclor.

Después de 5 años de estudios en la escuela de danza, y reconociendo mi esfuerzo y seriedad por lo estudiado, en una terna fui seleccionado para hacer parte de la planta de profesores del IPC” (JAP).

Los bailarines sentimos y vivimos por medio del cuerpo. La sensibilidad, la disciplina, la responsabilidad, y la pasión, son algunas de las características que hacen de un artista su mejor versión más allá de una profesión, donde aquellos que

son docentes, constantemente confrontan a sus estudiantes sobre la realidad de la danza, y su responsabilidad frente a conservación de saberes tradicionales:

En términos de Foucault podría decirse que la danza es una forma de conciencia, un ejercicio reflexivo sobre la percepción, esto es, una *estética de la existencia*: un principio que pone en acción maneras de ser, que posibilita afecciones y una sensibilidad particular en la que el sujeto desarrolla un *cuidado de sí*, una *tecnología del yo*. Con esta categoría se pone de relieve que la danza como práctica artística aporta en la construcción de sujetos sensibles con efectos en la construcción de comunidad. (Ministerio de Cultura, 2010;45)

Los diferentes modos de existencia, abren las posibilidades de reconocerse y responsabilizarse en la construcción de sí, donde las subjetividades de muchas maneras se encontraron dadas por un entorno, una cultura y experiencias que, de maneras directas e indirectas, reflejadas en la experiencia que fueron importantes para los maestros, porque les permitió reconocerse como sujetos al ser conscientes que este camino constantemente se transforma y recrea nuevos modos de vivir, desde la subjetividad. Una de estas reflexiones se encuentra en la narración de la maestra Aura, la cual cuestiona su quehacer, en relación a sus experiencias pasadas, aplicadas a su labor actual como directora del grupo representativo de la escuela de danzas:

“... cada día me encuentro más ... y empiezo a descubrir y Cuando leo algún libro que esté relacionado a mi cultura, siento como si estuvieran describiendo lo que viví. Hay un libro que se llama Pioneros y es como estar en mi pueblito, las costumbres de bañar al niño de cuidarlo, del cuidado comunitario que había con los muchachos y muchas más experiencias que tuve.

Me cuestiono a veces que no estoy haciendo nada, por todo lo que he recibido. En la danza trato de que mis montajes sean aproximados a esas realidades... “(AMH)

La inquietud constante por entender el folclor, desde grandes referentes, le permitió al maestro Jonh, reconocer la construcción colaborativa de la danza en el folclor, la cual se encuentra en un constante movimiento que necesita ser entendido, por medio de los aprendizajes que pueda adquirir en sus experiencias.

“ahora sigo ilustrándome y enriqueciéndome con la sabiduría y el placer de enseñar que le imprime la maestra Aura Hurtado Urrutia a la danza folclórica colombiana actual directora del grupo representativo del IPC, ese amor por la danza la lleva a desbordar de creatividad y respeto por nuestras manifestaciones artísticas, a ella y a cada una de las personas que han pasado por mi crecimiento profesional artístico, tanto como docente al igual que como bailarín les agradezco inmensamente. Desde todos estos aprendizajes y experiencias fui mirando la importancia del folclor en nuestras vidas, sentirnos identificados dentro de las diferentes manifestaciones dancísticas, saber que todo tiene un porqué, unos círculos unas líneas un zigzag todo tiene un significado en las danzas o bailes folclóricos; sentirme identificado afro, indígena, zambo y saber que todas y cada una de estas etnias son importantes y juegan un papel protagónico en nuestra historia, con la danza podemos traspasar fronteras y transformar espíritus... Aún sigo aprendiendo porque nuestro folclor es muy extenso y eso te recta a aprender cada día más sobre él. (JJQH)

Al igual que el maestro Jonh, el maestro Henry, también encuentra que este proceso de la danza folclórica no se da de manera individual, sino que por el contrario la colectividad lo construye, al igual que encuentra en este campo del arte, una relación directa con la historia colombiana, donde su cuerpo es aquel que recibe el estímulo y lo distribuye en su conciencia.

“Me eduque en la sonoridad musical y dancística colombiana, mi sentido del ritmo, la percepción espacial y temporal se afinaron para el campo de la danza folklórica tradicional, mis pies se volvieron más fuerte al sentir la tierra con otros pasos diferentes a los del caminar... Siempre he pensado que el aprendizaje dancístico con todo mi cuerpo, se convirtió en un descubrir y vivenciar de la geográfica e historia de nuestro hermoso país, Colombia; lo que se debió a las enseñanzas de las danzas folklóricas, impartida por el maestro Rafael Aragón Arroyo; quién, siempre se ha caracterizado por ser un hombre con cultura y de cultura, pues con su discurso -didáctico pedagógico- lo traslada a uno por todo el país; uno escucha sus narraciones de historias anecdóticas de su vida en la danza por las diferentes regiones del país, y se enamora del folklor de nuestro país.” (HIM).

La danza no debe ser vista como un todo, sino que necesita de la colaboración de otras áreas del arte, para que pueda sentirse y vivirse, así como es el caso del maestro Jesús, quien, desde una formación de artes plásticas, encontró ese equilibrio con la danza:

“mi anécdota como artista es que siendo un artista dibujante llego al IPC a estudiar artes plásticas, pero termino en la escuela de danza, y además termino como profesor de danza, folclor y técnicas escenográficas, ya que tener conocimientos de las artes plásticas me dio la posibilidad de mirar la danza como espectáculo en todos sus aspectos. Quiero seguir llegando a las personas con mis experiencias para contarles que el estudio del folclor colombiano nos lleva a una verdadera identidad nacional.” (JAP).

Para Deleuze, “la subjetividad debe ser producida en cada momento” (1995;98), y se puede presentar de manera colectiva o individual. En nuestros maestros, podemos conocer las diferentes manifestaciones que constantemente los inquieta desde la necesidad de conocer y compartir nuestro folclor, desde su práctica docente, la cual no solo se limita a enseñar, sino, por el contrario, se reconoce en

otros conocedores, que los motivaron y lo continuarán haciendo. Así pues, la construcción de su subjetividad se encuentra dada en colectividad, donde el folclor desde su historia une, la cultura prepara la atmósfera y la docencia regala herramientas donde el conocimiento se comparte de manera bondadosa, recordando a los que ya no están y sembrado semillitas de artistas íntegros en una sociedad que los necesita.

La subjetividad como conocimiento de sí, modo de transformación y proceso individual y colectivo, les significa a los maestros diferentes relaciones con su cultura, identidad e historia, frente a la práctica de la danza folclórica y que gracias a su experiencia, formación y perfil se convirtieron en docentes de danza, que constantemente se inquietan por buscar la manera de construir y continuar creciendo por y para el arte tradicional, entendiendo que este camino continua con tropiezos, atajos, caídas y victorias.

4. EL IPC EN EL IMAGINARIO CULTURAL

Este último capítulo tiene como fin, indagar sobre el rol del IPC en el escenario cultural, para ello se cuenta con la participación del rector encargado del Instituto Popular de Cultura, el maestro Horacio Carvajal; la coordinadora de la escuela de danza, la maestra Paola Cruz; 8 estudiantes que cursan cuarto semestre en el periodo 2020.B y finalmente, a través de red social Facebook, se convocó a un grupo de personas externas a la institución participar de una encuesta utilizando el voz a voz, estrategia que permitió contar con un total de 50 personas en el diligenciamiento de dicha encuesta. Los resultados alcanzados y sometidos a un proceso de análisis e interpretación, hacen parte del cierre de esta propuesta

4.1 ¿POR QUÉ EL INSTITUTO POPULAR DE CULTURA?

El IPC es ante todo una institución dedicada a formar artistas en la ciudad, labor que ha cumplido por más de 70 años. Por sus aulas pasaron generaciones de músicos, bailarines, actores, investigadores y maestros, personajes que de una u otra forma terminaron impactando el campo de las artes a nivel local, nacional e internacional. Pero, especialmente, el IPC es reconocido por ser una institución líder en promover el folclor colombiano. Por mucho tiempo el Instituto Popular de Cultura brillo con luz propia y llego a ser reconocida por propios y extraños como una entidad insignia de la ciudad.

A lo largo de este trabajo, se ha convocado las voces de sus maestros, quienes, a través de las narraciones de sus experiencias de vida, han mostrado que pertenecer al IPC, de una u otra forma los ha configurado como aquellos sujetos que conocen y practican los saberes tradicionales de la danza. Para ellos, el instituto representó una invitación a una nueva manera de percibir el mundo, pues les enseñó a conocer y comprender otras culturas por medio de la danza, la música y el arte tradicional; allí comprendieron su papel como docentes de danza, pero también como intérpretes, creadores, investigadores o simplemente como una persona que disfruta y vibra con este arte.

Ahora, es pertinente conocer cuál es el estado actual del imaginario del IPC ¿Qué se conoce de esta institución en la actualidad?, ¿Quién conoce al IPC?, ¿Por qué lo conoce?, ¿Qué conoce?, estas entre otros interrogantes, permitirá identificar el rol que cercanos y extraños perciben actualmente de esta institución. Teniendo en cuenta lo anterior y haciendo uso de la oportunidad que me da la etnografía de ser sujeto participante en la investigación, quiero compartir mi experiencia en esta institución a través de una segunda narración autoetnográfica que permitirá a través de mis palabras identificar esos imaginarios que despierta el IPC en muchas personas que, como yo, somos amantes del folclor.

4.1.1 El IPC como experiencia de vida

Aún recuerdo la ilusión con la que hice la fila en el banco para pagar mi inscripción en el instituto, y más aún, lo nerviosa que estaba en las pruebas escrita y física que debía presentar para tener la oportunidad de estudiar en este lugar. Recuerdo muy bien aquel diciembre del 2018, no ha pasado mucho tiempo es cierto, pero siento que esa fue una de esas decisiones que marcó un antes y un después en mi vida.

Entre pagar mi inscripción, hacer las pruebas y recibir los resultados me pareció un tiempo sin fin, los días de espera para saber si había sido admitida o no eran interminables y recuerdo cuan ansiosa estaba ante una llamada de un número desconocido, siempre con la esperanza de recibir una respuesta positiva a mi sueño de tantos años. Pasé noches enteras, pensando en la idea de ser rechazada. Finalmente llegó el día y para mi suerte, fui admitida, situación que me llenó de tanta alegría que no es fácil expresar con palabras.

El primer día fue como alcanzar mi mayor sueño, realmente este lugar despertó lo que yo soy, no cómo artista, porque de eso me falta mucho, me hizo entender lo que realmente había estado añorando en mi vida, eso que estaba viviendo, era realmente lo que daba sentido a todo lo demás. Me convertí literalmente, como una esponja, todo lo quería aprender, practicar, conocer; no importaban los días intensos ese espacio era mi forma de liberar cualquier presión, personal, familiar,

laboral. Y si eso no es acontecer, entonces la teoría está equivocada. Con el paso del tiempo, y a medida que avanzaba en mis estudios, comprendí y vi la línea delgada e invisible que separaba las escuelas de teatro, artes plásticas y de danza, cuán equivocada estaba cuando pensaba que todo era lo mismo. Pero también vi, cómo diferentes procesos se unían y se integraban en un solo proyecto, en un dialogo de saberes cuyo producto final era el espectáculo. Allí entendí que, pese a esta separación disciplinar siempre íbamos a encontrar en el arte, nuestro punto de convergencia que nos hacía uno, un solo cuerpo, una solo emoción, un solo sentir.

Preparar y llevar a escena un proyecto como instituto era todo un reto para cada escuela, desde su campo, cada uno sabíamos lo que debíamos hacer, pero el trabajo en equipo nos acontecía cada día, esa relación con los amigos era todo un goce, con los compañeros de otras escuelas un reto, pero con los maestros, era todo un fluir de aprendizajes. Como estudiantes sabemos que cada docente es diferente, pero ver la manera como mis profesores aportaban desde sus áreas a un objetivo final, me emocionaba, me inspiraba e incluso me confrontaba sobre lo que realmente quería hacer. Uno de esos momentos mágicos, fue mi participación en el evento organizado por el instituto en el marco del *Festival de Música del Pacífico, Petronio Álvarez*, denominado “A mano e’currulao”. Después de una semana de intensos ensayos, fui elegida como parte del cuerpo de bailarines que representaría al IPC y aunque, danzaba en las últimas filas, en mi mente yo era la bailarina principal, estaba tan feliz que era capaz de sentir cada aplauso, cada respiro, cada comentario, lo cual me llenaba de una profunda energía, hasta que llegó un momento en donde sólo era yo y mi danza, el mundo dejó de girar a mi alrededor, ahí comprendí que mi cuerpo era danza y la danza era mi ser.

Ese día tuve la oportunidad de compartir con muchos egresados que con sus diferentes habilidades y experiencias me aportaron a mi preparación. Muchos de los participantes eran docentes de danza, pertenecían a procesos culturales, o dirigían grupos de danza. Aquí tuve la fortuna de conocer la forma de trabajo de la maestra Aura Hurtado, toda una maestra, estricta en el proceso, pero un ejemplo de talento,

aptitud innata que había sido forjada con la constancia, el amor y el conocimiento técnico de quien se prepara para poder crear, dirigir y enseñar.

Como este han sido muchas las experiencias en estos dos años, el IPC de verdad me ha mostrado un mundo que no conocía y aunque he sido testigo de todas sus limitantes, como la falta de infraestructura para recibir unas clases dignas de un instituto con tanto prestigio, también, me doy cuenta, que lo que no tienen en recursos económicos, lo tienen en recurso humano, sus colaboradores dan cada día lo mejor de sí, para apoyarnos desde sus posibilidades y experiencias valiosas que fortalecen el proceso formativo. He tenido tristezas, claro, no es bonito por ejemplo ver como algunos compañeros abandonan sus sueños en la daza, o sentir que esta es una profesión que exige sacrificios, que los salarios no compensan en muchos casos los esfuerzos, que hay que abrirse el futuro en la incertidumbre, que no hay presupuesto, en fin la dinámica del mundo capitalista también afecta el arte, lastimosamente, es aquí donde primero se notan las crisis, sin embargo y a pesar de los contratiempos, también vienen las ilusiones, las ganas de crecer, de emprender, eso me llevó a acondicionar algunos de mis espacios familiares, para adoptar un salón de baile y danzar usando un tapabocas como parte del atuendo propio de una presentación; historias para reír y llorar, pero ante todo historias que al final demuestra que cuando encuentras tu lugar en este mundo, todo lo demás pasa a un segundo plano porque lo único que tiene valor es lo que Foucault llamaba la ontología de nosotros mismos en relación con el campo de poder, al constituirnos como sujetos con acción sobre otros. Si alguien me pregunta si el IPC ha sido parte de mi subjetividad, sin pesar dos veces respondo que sí, espero que esta autoetnografía que hoy el comparto, sea muestra de ello.

Si bien sé que muchos piensan que el IPC ya no es el mismo de ayer, para mí ha sido la mejor opción de formación integral y me siento feliz con mi proceso porque no tengo punto de comparación, sé cómo funcionó años atrás por historias de egresados, muchos felices como yo, otros como es lógico, con grandes críticas, pero, yo les cuento mi historia y la forma como este lugar cambió mi vida. Yo vivo el

aquí y el ahora y continuaré dando lo mejor de mí en esta recta final para convertirme en una orgullosa egresada del Instituto Popular de Cultura, capaz de promover el arte y la cultura popular por medio de la danza.

Puedo concluir, con toda seguridad que mi paso por el IPC ha gestionado mi rumbo, mi vida, mi ser y esto va más allá de la formación como bailarín, llevo en el corazón el amor, la exigencia, el conocimiento, la participación y la entrega para la promoción y preservación de nuestro folclor, lugar donde yo misma existo, desde esas tradiciones populares que me hacen sentir parte de este territorio como una joya invaluable.

4.2 VOCES QUE RECONSTRUYEN LA HISTORIA DEL IPC

A lo largo de su historia, el instituto se ha mantenido vigente en la ciudad y representa un gran aporte en saberes populares por medio de sus cuatro escuelas (artes plásticas, danza, teatro y música), programas continuos, escuela infantil y grupos representativos. Sin embargo, esta trayectoria ha tenido que enfrentar grandes cambios a nivel administrativo y académico que le han generado transformaciones que, a consideración de algunos, disminuyeron su calidad en términos de educación, por otro lado, falta de una sede digna que se ajuste a las necesidades de los estudiantes para el aprendizaje de las artes tradicionales, ha sido una de las grandes limitantes en su proceso. El actual director encargado del instituto, el Señor Horacio Carvajal, explica que, el instituto tuvo un momento importante en su historia, y se dio en el año 2011:

“Mediante el acuerdo 0313 del 2011, el IPC, sufre una transformación...que muchos consideran que pudo haber sido para mal, pero que es necesario por normatividad. Entonces desde 1947, el instituto era una dependencia más, de la administración municipal...les permitieron que funcionaran y se dedicaron a la formación de las artes integradas, en esta época, los programas que ellos ofrecían tenían una duración de 5,4 años...teniendo la connotación de que era una educación no formal...” (HC)

En este punto el director, explica, que este tipo de educación no formal promovida por el instituto, no tenía un título que lo respaldara dentro de la educación superior, y por el contrario solo certificaban los procesos educativos, también explica que;

“A partir del año 91, empieza el estado a replantear toda su estructura a través de nuevas leyes, con la constitución 1991, se empiezan a reformar competencias en todos los entes nacionales y territoriales. Una de esas competencias es la ley 30 de la educación... “(HC)

Esta ley establece los fundamentos de la educación superior, a nivel de programas técnicos, tecnológicos y profesionales. Por su parte, el Instituto Popular de Cultura, fue aprobado para ofrecer una titulación de educación para el trabajo y el desarrollo humano, con una duración de 2 años a partir del año 2011, esto implicó una reducción de 3 años de estudio, pues venía con una oferta de 5 años, y otorgaba una certificación de estudio. Esto modificó aquella base que se venía consolidando en el IPC como institución de formación, ocasionando el descontento de estudiantes, manifestando su inconformismo por esta reducción del plan de estudio, así como la disminución de su planta de sus docentes, dando como resultado una difusión errónea sobre este cambio asumido como un acto que deterioraría el desempeño del instituto.

Después de esa transición en la modalidad de estudio, los aspirantes a ingreso o reingreso, debieron adaptarse a las nuevas circunstancias, lo que terminó afectando la imagen de la institución, con ello, se perdió la aceptación que tenía entre los artistas que antes, consideraban al IPC como un lugar de formación ideal. En una oportunidad, hablando con el coordinador de la escuela en mi primer semestre, me comentó que, por varios años, el IPC, tuvo una baja demanda de estudiantes, llegando incluso en una ocasión no habilitar primer semestre porque ninguna persona se había matriculado.

El director encargado Horacio Carvajal, continúa explicando, que, pese a esos momentos de transformación, la formación que caracterizó al IPC desde sus

orígenes, se mantuvo, destacándose el amor al arte, y fue precisamente esa entrega de sus integrantes la que permitió que, a pesar de los cambios adversos, se mantuvieran y lograran replantear su futuro.

“...la ley nos obligó a replantearnos, a pasarnos, la decisión de volverse instituto para el trabajo y el desarrollo humano la tomaron en el 2011... pensando y dando la posibilidad de que el instituto se vuelva institución de educación superior...” (HC)

En este trasegar, el Instituto se plantea 3 retos:

- 1) Mantener una buena imagen a nivel de competencia para el trabajo, desde el arte, para que, de esta forma, las personas se motiven por el conocimiento, las habilidades y las competencias y no necesariamente por la profesionalización.
- 2) Abrir la posibilidad de convertirse en institución de educación superior y esto va de la mano con encontrar la forma de ser auto sostenible; no se puede sostener por mucho tiempo solo por su calidad, es necesario que se cuente con recursos económicos propios para invertir en investigación, producción y formación continua de su equipo de maestros.
- 3) Ser competitivos, en voz del director, se *“tiene que ofrecer servicios... tiene unas fortalezas grandísimas, todo lo que sabe hacer, toda su historia es bien conocida, es muy fuerte y es reconocida y tiene un patrimonio cultural invaluable... per eso hay que vender...los servicios...” (HC)*

Al igual que muchas otras instituciones que se vieron afectados con esta ley, el IPC tenía dos salidas, o reinventarse o cerrar sus puertas, El rector concluye, que lo importante de esta época fue entender que el instituto debía adaptarse a las nuevas necesidades; para él, lo más importante era entender que los cambios son un camino abierto a la posibilidad de continuar el largo trabajo, porque mantener una institución tan importante para la cultura popular no puede ser un sueño del pasado, debe mantenerse como una realidad, ese es un compromiso contraído desde la

fundación del instituto, ser la mejor opción de formación a nivel artístico para tantas personas con vocación y talento, pero que no contaban con la capacidad económica para conformarse en una institución de calidad.

Hasta aquí podemos identificar de primera mano cuál ha sido la principal función del IPC, incluso en los momentos de crisis; la coordinadora de la escuela de danza, la Licenciada Paola Cruz, amplía un poco más esta información:

“...a nivel de ciudad y a nivel de país, somos la única institución pública que preserva la tradición... el poder presentar todos sus resultados o sus colectivos a la ciudad y el país, es de suma importancia porque está preservando la tradición... esa es nuestra impronta Ipeciana, salvaguardar todas nuestras tradiciones culturales, esa es nuestra bandera de trabajo y es la forma de nosotros llegar a la comunidad y hacer nuestras presentaciones... porque cada vez que usted escucha un evento del IPC, es porque ya la gente se proyecta a lo que va a ver, que es tradición, acervo cultural, ese folclor que tanto debemos de cuidar y poco se protege, ese es el punto clave del IPC” (PC)

Paola Cruz está vinculada al IPC desde hace 14 años, tiempo en el que ha sido testigo de cómo el trabajo en conjunto de las escuelas en diferentes eventos les ha permitido contar con el apoyo necesario para dichas realizaciones. Para ella el IPC siempre ha actuado en grande, porque ha tenido presente que la calidad es parte de la imagen que ha sostenido y seguirá sosteniendo y es por eso que se conoce, se respeta e incluso muchos quiere hacer parte de esta institución, así sea en momentos puntuales como fue el caso del festival “Danza Colombia”, en la que participaron artistas de otros países. El IPC tiene mucho que ofrecer a nivel formativo y artístico, lastimosamente, también se cuenta con múltiples áreas de mejora,

“... tenemos muchas debilidades... el amor por el IPC es lo que hace que todavía se mantenga...no tenemos sedes adecuadas, para brindar los

estudios, no tenemos un presupuesto alto.... Para los años que tiene el IPC, no tenemos una profesionalización que deberíamos tener, estamos en un rango educativo demasiado básico para toda la historia que tenemos, para toda la formación que se da acá y para el nivel tan alto que tiene la institución” (PC).

Convocar a las voces de los representantes legales del IPC, nos da una mirada de lo que sido y ha pretendido ser esta institución para los amantes del arte en la ciudad y en la región. Ahora es necesario conocer cómo lo perciben sus estudiantes, para ello, se comparte algunas opiniones de estudiantes de la escuela de danzas de último semestre, acerca de su experiencia en el instituto, cómo llegaron a ser parte de este y su percepción sobre el IPC como centro de formación artística en la ciudad de Cali.

La misión del IPC radica en “Formar integralmente sujetos autónomos y críticos, con principios éticos y estéticos, en campos específicos de las artes. Capaces de construir conocimientos y saberes artísticos, mediante procesos de investigación e innovación y de proyección social, que involucren la reflexión crítica y actuante, en razón de lograr promover el desarrollo artístico y cultural que demandan las realidades de nuestra ciudad – región” (IPC 2019). Esta misión debe ser revisada desde las percepciones de algunos estudiantes, lo cual permitirá llegar a ciertas conclusiones.

“El IPC, lo elegí por lo tradicional...por un profesor que era muy bueno y me lo recomendó” (L)¹³

“...En cierta parte es público y nosotros que venimos del campo es accesible...vine aquí a estudiar cualquier danza, luego me encontré con el folclor ...y creo que la función que tiene es preservar esas tradiciones...” (R)¹⁴

¹³ L: Estudiante de 20 años, proveniente del departamento de Nariño, quien viajó a Cali a formarse en el IPC

¹⁴ Estudiante de 19 años de edad, quien viajó a Cali exclusivamente a formarse en el IPC, y proviene del departamento de Nariño

“yo entré al IPC para enriquecerme como bailarina...entré... pensando que tenía un formato más de academia. Cuando yo entro al IPC, ahí soy consciente de lo que le entrega a la comunidad que es otra cosa diferente, digamos que, si yo no hubiera entrado al IPC, no habría generado la consciencia de la tradición, de lo importante de las danzas...porque es historia...identidad que no habría llegado a mí, si no hubiera entrado al IPC ...y creo que la mayor función del IPC es generar esa necesidad de conocerme a mí, conocer mis raíces, mi país y le puedo estar eternamente agradecida porque me abrió un panorama como persona y bailarina...llegué al IPC...para certificar mi aprendizaje... yo se bailar tal cosa, pero para mí, era importante tenerlo en un papel... Al entrar aquí me di cuenta de muchísimas cosas, muchísimas danzas y de que esto que el IPC dice, de salvaguardar el patrimonio cultural es verdad.” (M) ¹⁵

Para estos estudiantes, es innegable el hecho de la función del IPC es preservar tradiciones populares que, desde su función como institución pública, se convierte de fácil acceso para aquellas personas que no son de la ciudad y por motivos de formación deciden instalarse en Cali y a su vez, es el único lugar que forma en danza tradicional. Sin embargo, se reconoce que, hay algunas situaciones que se consideraron importantes para garantizar una educación de calidad, a todos los estudiantes que han destinado un recurso económico y un determinado tiempo para realizar esta formación.

Dentro de los retos identificados en la visión del IPC, está su desempeño en *“...consolidarse como una institución de excelencia en la educación superior para las artes y la cultura popular (...)* (IPC, 2019), sueño que comparten sus estudiantes, para quienes la certificación como institución de educación superior es una verdadera necesidad, así lo deja entender algunas intervenciones

¹⁵ M: Estudiante de 26 años de edad, de profesión ingeniera ambiental

“El IPC no cumple los estándares para ser de una educación superior...ese sería un reto del IPC, superar esas barreras... y poder enseñar más semestres...un segundo reto sería conseguir una mejor planta, aunque no somos muchas personas, se necesita un mayor espacio para todas las cosas que hay” (CC)¹⁶

“El reto más grande del IPC es claramente la profesionalización...y eso conlleva a que vamos a tener que cambiar docentes, pero al no tener personas certificadas en una maestría en danzas colombianas, no vamos a saber a quién contratar, porque no va a haber alguien que supla esa necesidad.

Implica también que pueden aumentar o disminuir los semestres como pasó en este momento, porque muy posiblemente no vamos a ser una universidad y vamos a tener 5 semestres y eso lo sabemos por las condiciones físicas, por el dinero, por todo. Y si queremos serlo, implica que vamos a tener que sacar más de nuestro bolsillo, porque no hay ninguna universidad que regale a todos sus estudiantes la carrera y eso también va a implicar un cambio para muchos que van a decir que antes no se cobraba y ahora cobran; se están robando la plata.

Implica también asumir otras posturas como bailarines, porque también hay personas que piensan que venir al IPC es solo bailar...yo siento que todo lo que hemos aprendido aquí es gracias a la parte de danzas...debe haber una materia en folclor, cultura y tradición, pero si yo quiero estudiar acá, implica que yo también debo aprender esas cosas” (M)

“Los docentes juegan un papel demasiado importante acá, empezando porque, como llevamos como un proceso desde el primer semestre hasta el

¹⁶ Estudiante de 21 años, graduada de Incolballet

último, que nos hemos dado cuenta que los han cambiado...y por eso la confusión de ahora en el proyecto final” (MC)¹⁷

Los estudiantes consultados manifiestan una clara necesidad de que los diferentes programas sean reconocidos en un nivel formal de educación superior, asumiendo la responsabilidad que esto traería, relacionados al cambio económico, tiempo, exigencia, nueva búsqueda de planta de docentes que cumplan con el perfil de enseñanza profesional. Esto, con el fin de que se valore toda la historia que tiene el IPC, como patrimonio de ciudad y que hoy, a sus 73 años de fundación, aun no cuenta con requerimientos de educación superior, ¿Falta de gestión?, ¿poco compromiso con el arte a nivel de gobiernos locales?, ¿carencia de recursos?, ¿trabas administrativas? En fin, muchas de las inquietudes que surgen al pensar las razones por las que se ha dilatado este gran paso y que hasta hoy, continúan siendo una incógnita.

La participación de algunos estudiantes en este capítulo es muy valiosa, en la medida en que son ellos quienes mejor pueden evaluar el rol del IPC en la ciudad y región, porque hacen parte de la historia presente; en su día a día viven la misión y proyectan la visión institucional, en este sentido son un referente que permite comprender cómo es visto este instituto por sus propios miembros.

“En el IPC falta mucha voz de los jóvenes, porque yo conozco del IPC por gente adulta que ha estudiado...pero hay mucho joven que no sabe que esto existe... y eso es lo que le hace falta al IPC, su concentración en los jóvenes, rescatar el talento, se está perdiendo...no conocen por falta de publicidad” (CC)

“Yo no conozco otro espacio que lo haga, pero si siento que falta esa información los demás, porque me di cuenta, porque una amiga entro, porque dentro de los grupos de danza se escucha que los maestros son del IPC,

¹⁷ Estudiante de 21 años, bailarina de salsa profesional

pero no porque uno escuche realmente en la ciudad al IPC, están en el Petronio, pero como que no va a tu escuela a que te digan sobre el IPC” (M)

“Yo pienso que atraer más gente que siga cultivando las danzas tradiciones, ese es el reto que debe cumplir ...haciendo cosas buenas para que la gente diga, uy yo quiero estudiar allá, aumentar los tiempos y aprender más” (A)¹⁸

Muchos piensan que el IPC, sentó un precedente hace ya varios años y esa es la imagen que se conoce en la actualidad, y es la que por medio del voz a voz, que se reconoce su importancia a nivel de formación y probablemente fue la que llegó a nuestros oídos, y por eso decidimos estudiar en él.

Sin embargo, las problemáticas actuales, la desinformación, los cambios de administración, hacen que el instituto sea poco reconocido para la generación actual, que desconocen su historia. ¿Qué necesita el IPC, para construir historia y no continuar sobreviviendo del recuerdo de épocas pasadas?, desde mi perspectiva y recogiendo las experiencias de los participantes que han acompañado este capítulo hasta este punto, el IPC necesita mucho más que amor hacia el folclor, y es el respaldo de políticas públicas que garanticen una gestión que marque un verdadero cambio, que le permita organizarse y visionarse desde los aspectos que engrandezcan la institución; necesita gestión de dirigentes que le den al arte el papel que merece como arte y parte de la formación de toda persona, aquí la politiquería no tiene cabida, el arte es un patrimonio de la sociedad y así debería ser tenido en cuenta en las partidas presupuestales. Una buena política local, trabaja en pro del bien común y el arte desempeña a cabalidad esa función.

4.3 EI IPC DESDE UNA MIRADA EXTERNA

Para finalizar el capítulo, se utilizó la técnica de la encuesta, como estrategia para realizar un sondeo de opinión y conocer algunas percepciones de un grupo de personas en relación al instituto y sus posibles aportes en el escenario cultural de

¹⁸ Estudiante de 45 años, empresaria y bailarina de folclor

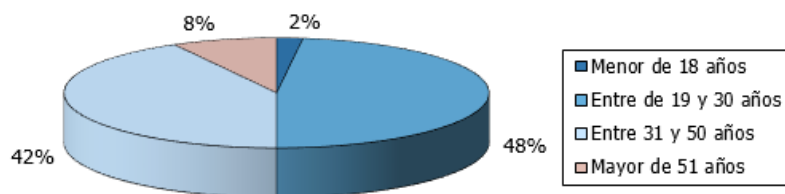
la ciudad e incluso del país. Convocar la mirada externa, nos permite cruzar información para analizar el rol del IPC en el escenario cultural de la ciudad de Santiago de Cali.

4.3.1 Participantes

Este formato de encuesta se realizó en la página web *encuesta fácil* y contó con la participación de 50 personas, que aceptaron responder la encuesta de manera virtual mediante un link, que empezó a circular en redes sociales, como se explica en el marco metodológico y estuvo habilitada durante cuatro días.

4.3.2 Resultados y análisis

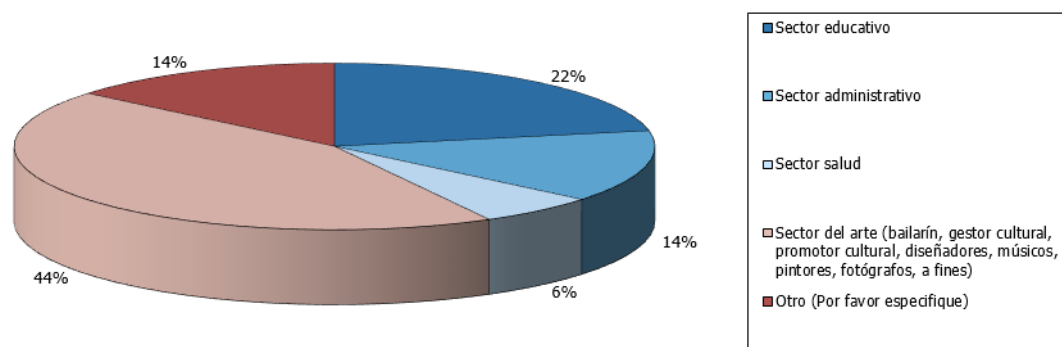
Gráfica N° 1 Rango de edad



Fuente propia (2020)

El 48% de los participantes se encuentran entre los 19 y 30, una población en etapa de formación, es el momento en que las personas empezamos a interesarnos por tomar decisiones relacionadas con los estudios superiores, aspecto que explica que este haya sido el público que más se interesó en resolver la encuesta. El otro porcentaje representativo, fue el 42% que se encuentra entre los 31 y 50 años, pueden considerarse consumidores de arte, es una etapa en la que ya se está en el medio artístico o se disfruta este como espectador. Probablemente la aceptación de este público se deba al interés que acompañó la introducción de la encuesta misma, que los invitaba a compartir su percepción en relación al arte y la danza, desde sus experiencias no solo como artistas, sino consumidores del arte en general.

Gráfica N° 2 Profesión y oficio

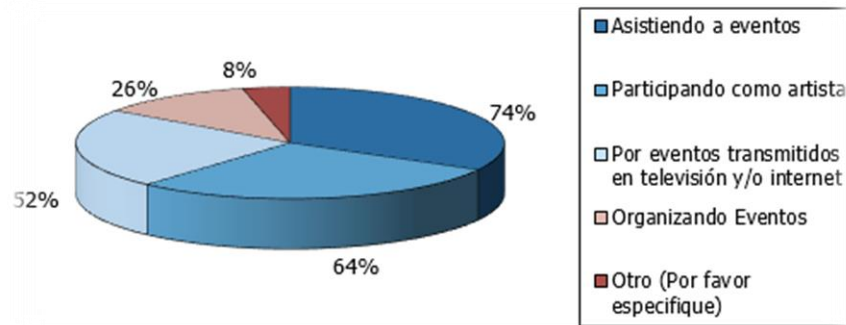


Fuente propia (2020)

Continuando con la categorización de los participantes, se indaga sobre el sector al que pertenecen, encontrando que: el 44% de las personas que hicieron parte de la encuesta hacen parte del sector artístico (bailarín, gestor cultural, promotor cultural, diseñadores, músicos, pintores, fotógrafos, a fines) y el 22% del sector educativo¹⁹. Esto respalda la gráfica 1, mostrando que el rango de edades para ejercer alguna actividad en relación al arte y la educación se encuentra en su mayoría entre los 19 y 51 años, permitiendo una mejor experiencia en el consumo del mismo. La información obtenida en esta pregunta, permite justificar la mirada que tiene el IPC en el contexto artístico y educativo, dos variables fundamentales a la hora de estudiar procesos de subjetividad.

¹⁹ Retomando lo dicho anteriormente, la encuesta no exigía algún requisito para su contestación, como pertenecer al mundo artístico.

Gráfica N° 3 Formar de consumir arte



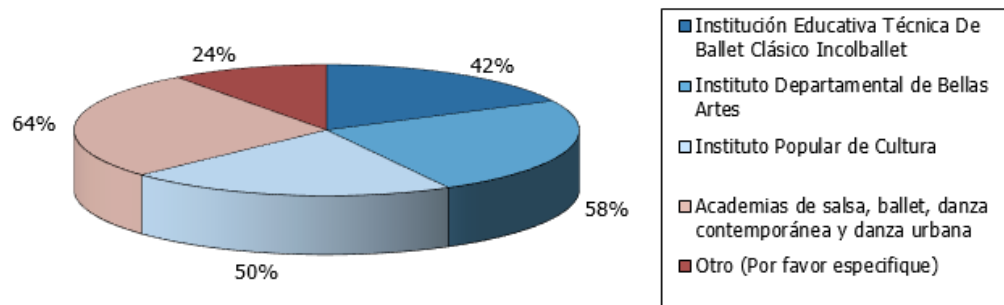
Fuente Propia (2020)

Aquí, los participantes tuvieron la opción de elegir varias respuestas, con el fin de no limitarlos, pues era muy probable que un solo participante utilizara diferentes formas de consumo del arte, lo cual explica que no se trabaje con un universo del 100%. Encontramos que el 74% de los encuestados asiste a eventos, pero muy seguramente, también son artistas, y probablemente los mismos, también, podrán ver eventos transmitidos por otros medios, demostrando que el arte brinda experiencias completas, donde el artista también se puede convertir en público, y el público en artistas.

Según los datos, el 64% de los encuestados son artistas, esto explica su voluntad de participar en la encuesta y justifica su papel en esta encuesta que trata de determinar el rol del IPC en el escenario cultural de la ciudad.

También encontramos que el 26% participa organizando eventos y en algunos casos, se evidencia que son artistas que se han enfocado en actividades más organizacionales y de gestión, pero la experiencia de artistas les permite tener un panorama mucho más amplio sobre las metas en relación a la realidad. Así mismo, solo el 8%, especificó que participa en la enseñanza de artes, comprando obras y participando de cursos de arte. Lo anterior, podría interpretarse, en que, si bien este porcentaje probablemente no son artistas, si se interesan por aprender y conocer experiencias de aprendizajes sobre el arte.

Gráfica N° 4 Recordación de marca

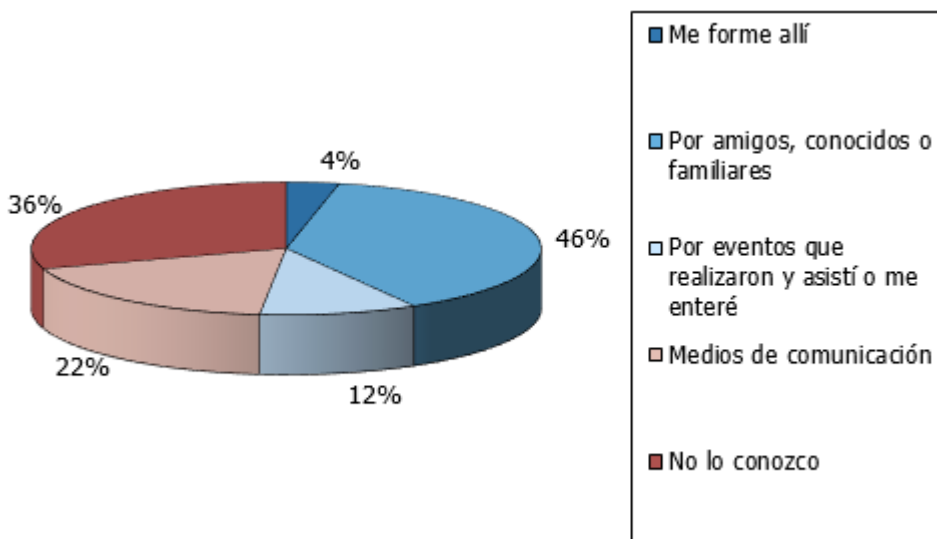


Fuente Propia (2020)

En este punto de la encuesta, la pregunta se orienta a conocer, la imagen de marca que tienen presente los encuestados. Los participantes podían elegir varias opciones. La institución con mayor reconocimiento es Bellas Artes con un 58%, seguido por el Instituto Popular de Cultura con un 50% de reconocimiento a nivel general y en tercer lugar encontramos a Incolballet.

Recordar la marca es importante en este estudio en la medida en que permite, de alguna manera, reconocer que, si el 50% de los participantes conoce el IPC, pueden ser referentes confiables para analizar a través de sus respuestas, el rol que este instituto cumple como promotor de cultura en la ciudad.

Gráfica N° 5 Uso de medios

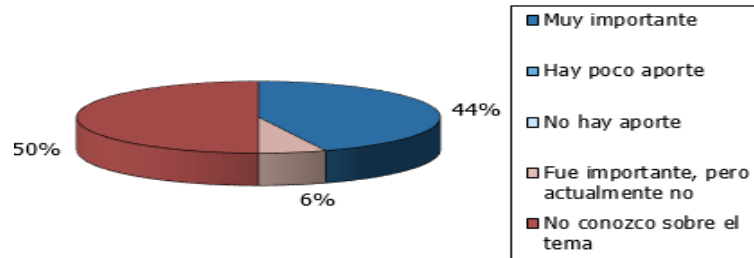


Fuente propia (2020)

Esta pregunta se realizó para ratificar que la mayoría de los encuestados estaban en condiciones de brindar información de confianza relacionada con el IPC, en el sentido en que su conocimiento de este instituto lo obtienen a través de fuentes primarias, porque han sido participes o porque han recibido información de personas que han mantenido algún contacto directo con la institución y aunque solo el 4% de los participantes se han formado allí, se puede apreciar que un 46% lo conoció por referencias familiares y de amigos, mientras que un 44% están relacionados directamente con el sector del arte y por lo tanto pueden ser considerados autoridad para hablar del tema.

Otra cifra importante es el 36% que no lo conoce, lo cual puede ser interpretado como una debilidad fuerte porque significa que, aunque ciertos sectores conocen y reconocen el rol del IPC en la ciudad, hay otros que están al margen, situación que es coherente si la comparamos con los que han manifestado estudiantes y directivas. referenciadas anteriormente.

Gráfica N° 6 Percepción



Fuente propia (2020)

Preguntar sobre el aporte del IPC, desde su función de promover el arte a nivel local y nacional, se propone con el fin de conocer, cómo se percibe el instituto. Para el 44% de los participantes, el instituto representa un aporte importante en la promoción de arte en la ciudad, mientras que el 6% reconoce su importancia en algún momento, pero actualmente ya no es un referente.

La situación anterior, se puede relacionar con aquellos retos mencionados desde las voces de su director, coordinadora de la escuela de danza y estudiantes, donde se evidencia la necesidad que tiene el instituto de reestructurarse, utilizando todo el patrimonio cultural que ha construido para adaptarlo a una nueva época. Es claro que los procesos sociales, económicos, educativos y culturales que se han dado a nivel local, nacional y global presentan consecuencias al interior de las dinámicas del Instituto, provocando momentos de cambios que por diferentes razones no se pudieron asimilar en el proceso, razón que explica la urgencia de reevaluar los rumbos de acuerdo a retos a los que se enfrenta el IPC como institución promotora de arte.

El último punto de la encuesta que consistió en la siguiente pregunta abierta: ¿Qué función cumple el instituto popular de cultura en el escenario cultural de la ciudad de Cali?, es quizás el objetivo primordial de usar esta técnica, necesita conocer ese imaginario sobre el IPC en las mentes de esas personas conocedoras de arte. Las respuestas anteriores, simplemente, se utilizaron para verificar que buena parte de

quienes respondían esta última pregunta, de verdad contarán con argumentos válidos para dar su percepción en el tema. Las respuestas de los encuestados fueron escogidas teniendo en cuenta las opiniones a favor o en contra del papel del IPC en el imaginario cultural de la ciudad. A continuación, se transcriben algunas de ellas sin hacer referencia a los nombres, porque la respuesta se realizó de forma anónima. Los primeros comentarios, lo realizan personas que consideran que el IPC ha sido importante en la preservación de la cultura popular:

- *“Es importante, porque recoge historia y arte popular, sin embargo, necesita más inversión para que sus ofertas e impacto sea mayor. Por ejemplo, la necesidad de tener una sede que se acondicione a las necesidades artísticas sería fundamental”*
- *“Mantiene con vida las bases y fundamentos de las diferentes ramas del arte, formando artistas integrales en la zona cultural y social de la ciudad”*
- *“El Instituto Popular de Cultura, es la institución más representativa de Cali y el Valle del Cauca, en él se han formado, gran cantidad de Maestros en diferentes Áreas (música, danza, teatro y artes Plásticas), ha contribuido con el quehacer del arte y la cultura local y regional. Con gran referente Nacional”*
- *“Da a conocer nuestras raíces, las proyecta y las actualiza al tiempo presente”*
- *“Pienso que su función radica en el afianzar el desarrollo social y cultural a través de las diferentes áreas de formación artística que presenta, y de esta manera crear conciencia de que el arte y la cultura son igual de necesarias que cualquier otro aspecto de formación y desarrollo de la sociedad”*
- *“Es de vital importancia no sólo para la ciudad, sino para todo el país, la existencia de una institución que busque salvaguardar la música, arte y la*

cultura ancestral, además de promover la a través de los eventos que realizan”

- *“Pienso que es una entidad muy importante y reconocida por formar y capacitar a quienes deseen dedicarse a la danza, ya sea como docentes, bailarines, incluso gestores culturales”*

Dentro de las funciones que se reconocen en el IPC, tenemos que:

- *“Fomentar la pasión y el amor a nuestra cultura, en especial a los y las más pequeñas para que viva de generación en generación y la virtualidad, el modernismo no afecten este ámbito tan importante para las comunidades.”*
- *“Formación específicamente en artes escénicas como danza, música y accesible económicamente. Muy buen referente regional en artes”*
- *“Aporta al enriquecimiento del valor cultural y a que no se pierda la identidad cultural”*
- *“Es un espacio de pensamiento, formación y proyección de la danza que amalgama el estudio técnico del movimiento, pero también su componente tradicional que permite a la comunidad aproximarse a este lenguaje expresivo para ser docente, interprete o publico de la danza y de esta manera aproximarse a las memorias presentes y pasadas de la región y el país”*
- *“Permite el desarrollo profesional de sus aprendices en el área de la danza”*
- *“Permite el desarrollo profesional de sus aprendices en el área de la danza”*

También encontramos, que entre sus desafíos se encuentra que:

- *“Debería cumplir una mejor parte ahora siento que murió.”*
- *“Es importante rescatar y resaltar la cultura colombiana y para ello es bueno contar con instituciones que se dediquen a profesionalizar este oficio.”*

Para algunos participantes de la encuesta, el Instituto Popular de Cultura representa una entidad que forma en artes, aportando a la cultura y a la preservación del saber tradicional colombiano y también consideran que debe permanecer vigente dentro de la sociedad y de esta forma continuar aportando en el arte.

Para otros participantes de la encuesta, el IPC es una entidad totalmente desconocida. Ante la pregunta sus respuestas fueron:

- *“Lo desconozco”*
- *“Ni idea”*
- *“En realidad, no lo conozco”*
- *“Lo siento, no puedo dar ninguna opinión.”*
- *“Desconozco la función que cumple el IPC en el escenario cultural”*
- *“No tengo información al respecto”*
- *“No del conozco instituto”*

Los resultados encontrados se pueden resumir en los siguientes puntos:

1. El desconocimiento de la existencia del IPC, no significa que los participantes no sean consumidores de arte, pues el 100% de los encuestados se han relacionado con el arte de alguna manera, ya sea como artistas, espectadores, estudiantes o docentes, situación que, a su vez, permitió evidenciar el reconocimiento que tienen de otras escuelas y academias de danza, impartiendo educación no formal, pero que, gracias a sus estrategias

de mercadeo o publicidad , han sentado un precedente que las visibiliza, algo que seguramente necesita revisar el Instituto Popular de Cultura.

2. Una de las principales funciones que cumple el IPC, es ser una entidad educativa que forma en artes tradicionales, promotora de cultura e identidad. En ese sentido, se identifican conocedores y apasionados del arte que reconocen en el IPC esa función y aunque, se enfrenta con el anonimato, también cuenta con el reconocimiento de otros que valoran su aporte a nivel cultural en la ciudad.
3. Aunque, es evidente que el IPC perdió la imagen que llegó a tener en sus primeras décadas, lo que también se puede interpretar, es que aún, esta institución tiene un valor como formadora, impulsadora y promotora de arte en la ciudad, el imaginario puede haber cambiado, pero si cuenta todavía, con una población que reconoce la importancia de este instituto para el arte local.
4. Si relacionamos los tres momentos de este capítulo; Las voces de sus integrantes, entre ellos la autoetnografía, con las voces externas, podemos comprender los aciertos y desaciertos que hacen del IPC una institución que debería ser considerada patrimonio local, pero, pese al significado que tiene para muchos, necesita de dolientes que impulsen su recuperación para el bien del arte en la ciudad, especialmente en aquellos sectores populares, donde las oportunidades de formarse en este medio son reducidas, con lo cual, muchos talentos podrían estar quedando sin oportunidades de llegar a aprender, vivir y ser a través del arte.

Este recorrido en cuatro capítulos por el IPC desde cada una de las variables convocadas, permite comprender como la construcción de la subjetividad opera de muchas maneras, siendo el cuerpo, la danza, la cultura, la educación y la identidad, sólo algunas de ellas. En este viaje teórico y práctico pude comprenderme a mí misma, mis anhelos más intrínsecos y aprendía a manejar las fuerzas que

promueven mi propia subjetividad. A través de esta experiencia pude constatar aquellos encuentros y desencuentros en ese desplazamiento que vive todo sujeto a la hora de percibir su mundo, de entenderlo y sobre todo interpretarlo. Las experiencias de los convocados y que fueron analizadas a la luz de la teoría, permite que a través de este estudio se visibilice el papel que el IPC desempeña no sólo como una institución de patrimonio cultural, sino, como un espacio que recrea, construye y potencia la subjetividad de aquellos amantes del arte, que dejan en sus representaciones, ya sea como artistas o maestros de la danza, toda su historia, su cultura y la esencia de lo que son como sujetos.

CONCLUSIONES

Siendo el objetivo de este trabajo conocer los procesos de subjetividad de maestros de danza folclórica del Instituto Popular de Cultura, se reconoció en las historias de vida, una gran fuente de información, permitiendo identificar momentos específicos en la vida de los maestros donde su construcción como sujetos fue determinante para su enfoque de vida, donde su cultura, su entorno y la influencia de personajes relacionados con el arte del folclor, los llevaron a reflexionar sobre sí mismos, a pensarse desde su mismidad y construirse desde su subjetividad.

A lo largo del análisis de las historias de vida de estos maestros y maestras del IPC, se pudo identificar tres procesos de subjetividad: el primero se encuentra en aquel, que es dado por el entorno y se relaciona con aquellos estímulos que recibieron desde sus culturas, ya sea por su familia, el lugar donde crecieron, nuevas experiencias o por personas que fueron claves desde su práctica y le significaron a los maestros de tal forma, que el pensarse como sujetos, implicó aspectos donde el cuerpo era el protagonista, inspirado, formado y atravesado por una misma historia; aquella contada por las danzas tradicionales del país.

En segundo lugar, se encuentra el momento, en que aquellos aprendizajes obtenidos, necesitaban ser compartidos y empieza su rol en la docencia. Este cambio de escenario, trajo consigo nuevas responsabilidades, al igual que una mirada mucho más amplia que les permitió proponer, indagar y representar por medio de sus coreografías, elementos contruidos en su proceso de subjetividad anterior, al igual que la oportunidad de conocer otros procesos en sus estudiantes y compañeros, fortaleciendo el trabajo colaborativo, como otra forma de aprendizaje y enseñanza.

Retomando la subjetividad como proceso constante y dinámico, este nuevo rol les permitió a los maestros y maestras, proyectarse en su entorno laboral y es así que llegan a pertenecer a una de las instituciones más importantes promotoras de folclor tradicional de la ciudad, pues cumplieron con el perfil requerido por esta entidad

educativa, donde sus saberes, trayectoria y experiencias en el folclor, fueron su carta de presentación.

Lo anterior, nos permite concluir el papel de la formación como proceso de subjetivación, porque en la medida en que los maestros y maestras se transforman a sí mismos, resignifican lo que son o imaginan ser; en este sentido, ser maestros de danza folclórica les da sentido a sus vidas porque es la forma como ellos se construyen como sujetos, pero, además, su relación con otros y con la institución es el complemento del proceso que les permite construir su identidad social.

Por último, podemos encontrar que el IPC, puede convertirse un promotor de subjetividades, pues desde su función de impulsar y preservar el folclor en la ciudad y el país, les da a los maestros un sello de privilegio, por ser parte de este proceso que constantemente busca preservar las tradiciones culturales. Sin embargo, esta imagen se ha debilitado en el tiempo, es un desafío que tiene que afrontar la institución y resolver con urgencia, pues si bien, el IPC tiene una presencia en la ciudad, aún muchas personas desconocen la formación que se imparte y su gran importancia, en especial las nuevas generaciones, que probablemente se encuentren permeadas por otro tipo de culturas.

RECOMENDACIONES

Este trabajo muestra desde la teoría de la subjetividad, cómo se puede conocer y entender la manera en que los maestros de danza folclórica se construyeron en sujetos, hasta convertirse en docentes de danza y continuar esta labor que cada día los invita a nuevas reflexiones. Es por eso, que este trabajo deja la invitación para analizar la influencia del folclor en la vida no sólo de maestros, sino de estudiantes, escritores, músicos y artistas en general que permita una comprensión analítica de estas construcciones de subjetividades.

El resultado de este trabajo es una invitación a que la ciudad no puede dejar pasar a la historia una institución como el IPC, que se ha ganado un nombre por el aporte a nivel del folclor colombiano, es momento de unir esfuerzos y recuperar este centro de formación artística, que, a pesar de sus crisis, sigue siendo un referente, para personas que como yo, a través del cuerpo, sentimos, vivimos y transmitimos la historia y la cultura de una nación.

REFERENCIAS

- Abad, A. (2015). *Historia del Ballet y de la danza moderna*. Madrid, España: Alianza Editorial .
- Abello, M., Buevas, M., & Caballero, A. (1982). Tres culturas en el carnaval de Barranquilla. *Huellas*, 34-37.
- Aleman, M. (2009). *Historia de la danza 1, recorrido por la evolución de la danza desde los orígenes hasta el siglo XIX, en España*. España: Pilates editorial de música S.A.
- Arranz, P. (2016). *El cuerpo, una visión a través del arte*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Arranz, P. (2016). *EL cuerpo, una visión a través del arte*. Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona .
- Blanco, M. (2012). Autobiografía o autoetnografía. *Desacatos*, 10.
- Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios. Revista de Investigación Social*,, 47-74.
- Citro, S. (2014). Cuerpos significantes nuevas travesías dialécticas. *Corpo-grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 17-60.
- Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. (2014). *Acercamientos metodológicos a la subjetivación política, debates latinoamericanos* . Colombia : Cooperativa Editorial Magisterio.

Cotello, B. (2008). Circe en la historia de la ópera y en los orígenes del ballet.

Circe, 87-102.

Deleuze, G. (1995). *Conversaciones 1972-1990*. Valencia, España: PRE Textos .

Descartes, R. (2006). *Método del discurso Meditaciones metafísicas*. Madrid,

España: Espasa Calpe.

El país. (19 de Noviembre de 2014). *Periodico virtual El país* . Obtenido de

<https://www.elpais.com.co/cal/calenos-del-ipc-llevan-la-danza-folclorica-hasta-chile.html>

Esteban, M. (2004). *Antropología del cuerpo, género, itinerario corporal, identidad*

y cambio. Barcelona, España: Edicions Balletera.

Estébanez Rodríguez, A. (2020). *bibliodanza- ciudaddeladanza*. Obtenido de

bibliodanza- ciudaddeladanza:

<https://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/historia-de-ballet/la-danza-desde-el-xviii-al.html>

Farina, C. (2005). *Arte, cuerpo y subjetividad estética de la formación y pedagogía*

de las afecciones . Barcelona, España : Universidad de Barcelona.

Fernandez, O., Cardenas , P., & Mesa, F. (2006). Rene Descartes, un nuevo

método y una nueva ciencia . *Scientia et Technica*, 401-406.

Foucault, M. (1994). *Hermeneutica del sujeto*. Madrid, España: Ediciones de la

piqueta.

- Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina: SIGLO XXI Editores Argentina .
- Foucault, M. (2003). *Historia de la sexualidad II uso de los placeres*. Argentina: Siglo XXI .
- Foucault, M. (2007). *El sujeto y el poder*. Biblioteca Libre.
- Freire, P. (2010). *Cartas a quien prefiere enseñar*. Argentina: Siglo XIX Editores.
- Freud, S. (1923). *El yo y el Ello*. Valencia, España: Clinica Baumgarten.
- Galak, E. (2010). *El concepto cuerpo en Pierre Bourdieu: Un análisis de sus usos, sus límites y sus potencialidades*. Argentina: Universidad Nacional de la Plata.
- Galende, E. (2006). "El impacto de la cultura en la subjetividad de las personas". *Secretaría de Extensión Universitaria* (pág. 6). Argentina: ABCD.
- Gil, F. R. (2018). Hacia una construcción del sujeto en Michel Foucault. *Wimblu, Rev. Estud. Esc. de Psicología*, 9-26.
- Gimenez, G. (2010). *Cultura, identidad y procesos de individuación*. Mexico .
- Gómez, J. H. (2014). La investigación de la subjetividad; entre la ficción y la verdad. En C. com. Piedrahita, Á. Díaz , & P. Vommaro, *Acercamientos metodológicos a la subjetivación política: debates latinoamericanos* (págs. 31-48). Colombia: Universidad distrital de Caldas.

- González, F. (2012). La subjetividad y su significación para el estudio de los procesos políticos: sujeto, sociedad y política. En C. com. Piedrahita, Á. Díaz , & P. Vommaro, *Subjetividades políticas: desafíos y debates latinoamericanos* (págs. 11-30). Bogota, Colombia: Universidad distrital Francisco José de Caldas.
- Heidegger, M. (1927). *Ser y tiempo*. Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Hernández , S. (2012). *Danza y nacionalismo en México (1936-1952)*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara .
- Hirose, M. (2010). El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza. *Revista del Museo de Antropología*, 187-194.
- IPC. (2019). *Instituto Popular de Cultura*. Obtenido de Instituto Popular de Cultura: <http://www.institutopopulardecultura.edu.co/page/historia>
- Martínez H, M. (2005). Subjetividad y cultura, una mirada freudoniana. *Reflexiones*, 61-70.
- Martínez, M, M. (2005). *El Método Etnográfico de Investigación*. Caracas: Universidad Simón Bolívar.
- Marulanda, J., & Palacios, A. (2008). Testimonio de vida del maestro Octavio Marulanda. *Páginas de cultura IPC*, 72-73.

- Marulanda, J., & Palacios, A. (2009). Historia de vida del Maestro Octavio Marulanda. *PÁGINAS DE CULTURA*, 72-82.
- Mauss, M. (1936). *Sexta parte: Técnicas y movimientos corporales en sociología y antropología*. Madrid, España: Editorial Tecnos .
- Ministerio de Cultura. (2010). *Lineamientos del Plan Nacional de danza, para un país que danza 2010-2020*. Colombia .
- Ministerio de Educación Nacional. (1998). *Lineamientos curriculares en Educación Artística*. Colombia.
- Molano G, C. (2017). *Encuentro latino radio*. Obtenido de Encuentro latino radio: <http://www.encuentrolatinoradio.com/2020/04/teofilo-roberto-potes-verdadero.html>
- Peña C, J. (1999). El libro de la memoria. En P. C. Jordi, *El libro de la memoria*. Barcelona: La Caixa.
- Pereira de Quiroz, M. (1991). *Relatos orais: do 'indizível' ao 'dizível'*. Sao Paulo: Pereira de Quiroz.
- Piedrahita , C. (2014). Reflexiones metodológicas. Acercamiento ontológico a las subjetividades políticas. En Á. Díaz, P. Vommaro, & C. Piedrahita , *Acercamientos metodológicos a la subjetivación política: debates latinoamericanos* (págs. 15-30). Colombia: Universidad distrital Francisco José de Caldas.

- Platón. (1871). Obras completas de Platón. En Platón, *El primer Alcibiades* (págs. 111-199). Madrid, España: Medina y Navarro Editores.
- Platón. (1871). Obras Completas de Platón . En Platón, *Diálogos;Fedón* (págs. 11-112). Madrid, España: Medina y Navarro .
- Romero, C. (2016). *Modos de subjetivación de jóvenes que danzan, en escenarios de universidades, academia y autoformación*. Colombia: Universidad distrital .
- Schroeder, D. (2006). Subjetividad y Psicoanálisis. La implicación psicoanalista. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* , 40-58.
- Simkin, H., & Becerra, G. (2013). El proceso de socialización. Apuntes para su exploración en el campo psicossocial . *Ciencia, docencia y tecnología*, 119-142.
- Taylor, C. (1995). Identidad y reconocimiento. *Identidad y reconocimiento*, 10-19.
- Thompson, J. (2002). Ideología y cultura moderna Teoría social en la era de la comunicación de las masas. 183-209.
- Torres,Carrillo, A., & Torres, Azocar, J. (2000). Subjetividad y sujetos sociales en la Obra de Hugo Zemelman. *Revista de la facultad de artes y humanidades Universidad Pedagógica Nacional*, 1 a 18.

Urtiaga, J. (2007). Evolución de la danza y su lugar de representación a lo largo de la historia desde la prehistoria hasta las vanguardias de la modernidad. *AxA una revista de arte y arquitectura*.

Vélez, A. (2009). Construcción de subjetividad en jóvenes raperos y raperas: mas allá de la experiencia mediática. *Revista latinoamericana de Ciencias Sociales*, 289-320.

Zemelmán Merino, H. (2010). Sujeto y subjetividad: la problemática de las alternativas posibles. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 9, N° 27*, 355-366.

REFERENCIAS WEB

Academia de música y artes de Facatativá (2019), Programa de danza <https://www.amaf.com.co/programa-de-danza/> Recuperado en mayo 15 a las 10:30Am

Adams, T (2014) Entre tradición y el espectáculo, *PÁGINAS DE CULTURA*, (9), 18-21, <https://es.calameo.com/read/004341400120e81f855fc> Recuperado el 6 de diciembre de 2020 a las 3:00 pm

Aragón, R (2015), "Ser escuela superior, el sueño de mi vida" *PÁGINAS DE CULTURA* (10) 85-87 <https://es.calameo.com/read/00434140030ebfd95c5eb> Recuperado el 6 de diciembre de 2020 a las 3:45 pm

Ballet nacional de España, (26 agosto, 2007) Diccionario de Ballet Danza Ballet II <https://www.danzaballet.com/diccionario-de-ballet/> Recuperado en Junio 15 a las 11:45 am.

Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios*, Revista virtual scielo: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000200004 , Recuperado en Mayo 6 de 2020 a las 4:32 pm

Cesio, V (2017), Danza, *Enciclopedia Latinoamericana*, <http://latinoamericana.wiki.br/es/entradas/d/danza> Recuperado el 21 de Julio de 2020 a las 4:34 pm

Colonia, D (2013) La danza del IPC, símbolo y tradición, *PÁGINAS DE CULTURA*, (8), 46-47, <https://es.calameo.com/read/004341400d93c72bbf580> Recuperado el 5 de diciembre de 2020 a las 5:23 pm

Corporación Universitaria CENDA (2019) Danza y dirección coreográfica <https://www.cenda.edu.co/danza-y-direccion-coreografica> Recuperado Junio 17 a las 5:45 pm.

Dancefree (2019) Escuelas y academias de baile en Cali
<https://www.dancefree.com.co/diario/escuelas-y-academias-de-baile-en-cali>

Recuperado Junio 17 a las 10: 30 am.

El país. (14 de Julio de 2019). *El PAÍS*. Obtenido de Cali, elegida como mejor destino cultural de Suramérica, enlace web: <https://www.elpais.com.co/cali/elegida-como-mejor-destino-cultural-de-suramerica.html> Recuperado en Marzo 10 de 2020 a las 2:15 pm.

El país. (19 de Noviembre de 2014). *Periodico virtual El país* . Obtenido de <https://www.elpais.com.co/cali/calenos-del-ipc-llevan-la-danza-folclorica-hasta-chile.htm> Recuperado en Abril 23 de 2020 a las 6:45 pm

Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, enlace web: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/20-Funes-Durkheim.pdf>

Recuperado en Mayo 29 8:25 am.

Feinmann, Pablo, [Leandro Caballero], (2013, marzo 13), Colón descubre América; Descartes, la subjetividad, [archivo de vídeo]. Enlace web: <https://www.youtube.com/watch?v=IQiF0D0wC9g> Recuperado en Junio 13 a las 8:15 am.

Funes Ernesto, Subjetividad y sociedad en la teoría de Emilio Durkheim, (1982)

<http://www.institutopopulardecultura.edu.co/danzas> Recuperado Junio 17 a las 10:00 am.

<https://cursosgratisweb.info/curso-de-danza-sena/#Cuales-son-las-habilidades-a-desarrollar-en-la-Carrera-de-Danza-SEN-A> Recuperado en Junio 16 a las 5: 20 pm.

Instituto Popular de Cultura (2019) Rendición de cuentas vigencia 2019, http://www.institutopopulardecultura.edu.co/recursos/rendicion_cuentas/informe_rendicion_2019_ipc.pdf Recuperado el día 6 de diciembre de 2020 a las 12: 23 pm

Instituto Popular de Cultura (2019). <http://www.institutopopulardecultura.edu.co/>

Instituto Popular de Cultura, (2019) Programa de danzas folclóricas colombianas <http://www.institutopopulardecultura.edu.co/danzas> Recuperado Junio 17 a las 10:00 am.

Malo, C (1996), Arte y cultura popular, Biblioteca digital andina. <https://centroafrobogota.com/attachments/article/4/EC-CA-0004-arteyculturapopular.pdf> Recuperado el día 2 de noviembre de 2020

Páginas de cultura (2008), <https://es.calameo.com/read/004341400884be3122b32> Recuperado 13 de mayo 2020

Políticos afrocolombianos, (2010), Teofilo Roberto Potes (1917-1975): Historia personajes Afrocolombianos web: <http://personajes-destacados.blogspot.com/2011/10/teofilo-roberto-potes-1917-1975.html> Recuperado de Marzo 27 11:32 am.

Samour, Héctor, (2017), La filosofía griega, REVISTA DE MUSEOLOGÍA KÓOT, n. ° 8 (34-44). Enlace web: <http://hdl.handle.net/11298/382> Recuperado en Junio 13 a las 12:05 pm.

Universidad de Antioquia, (2019) programa de licenciatura en danza <http://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/institucional/unidades-academicas/facultades/artes/departamentos/artes-escenicas> Recuperado en Junio 16 a las 4:34 pm.

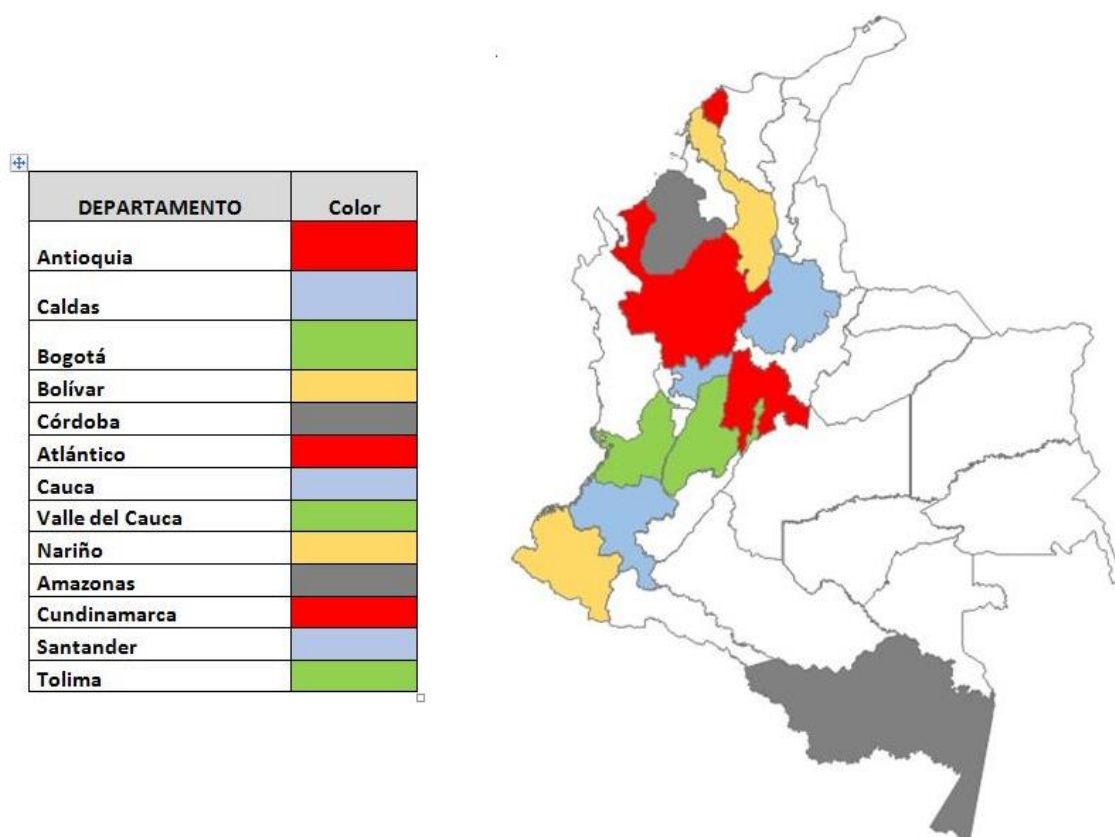
Universidad del Atlántico (2019) Profesional en danza, <https://www.uniatlantico.edu.co/uatlantico/docencia/bellas-artes/programas/danza> Recuperado Junio 18 a las 9:23 am.

Universidad del Valle, (2019) Programa Licenciatura en danza clásica <http://escenicas.univalle.edu.co/licenciatura-en-danza-clasica/programa-academico> Recuperado en Junio 17 a las 9:23 am.

Universidad distrital Francisco José de Caldas, (2019) Programa de Artes escénicas
<http://fasab.udistrital.edu.co:8080/programas/pregrado/arte-danzario> Recuperado
en Junio 16 a las 4: 55 pm.

ANEXOS

Anexos N° 1 Mapa de investigaciones por departamentos realizadas por el IPC entre los años 1961 y 1985.



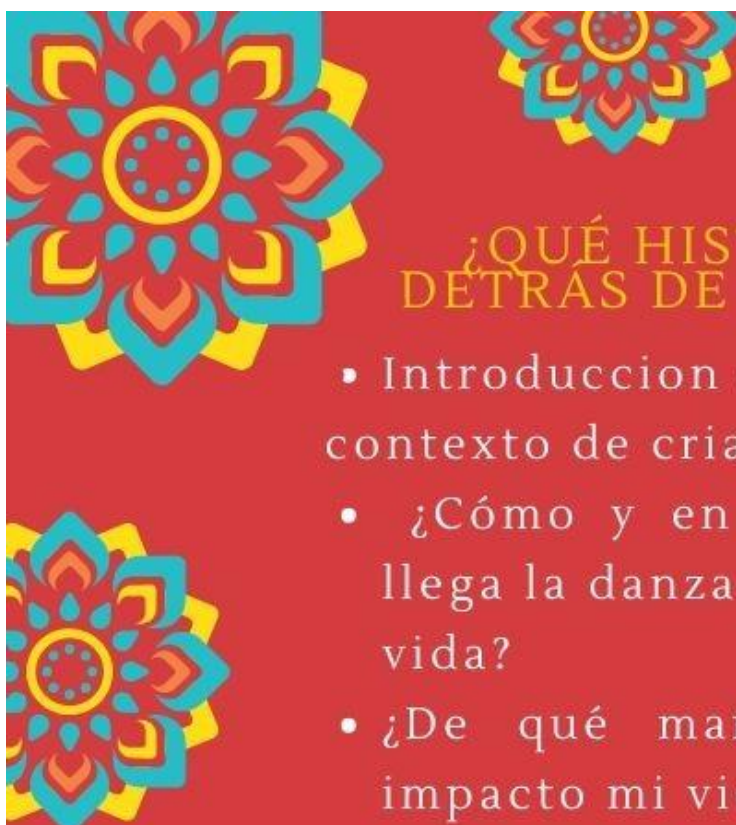
Mapa 1: Fuente propia, basada en información suministrada por el centro de investigaciones del IPC, en el documento “Consolidado de cintas magnetofónicas”. También es importante mencionar que se realizaron investigaciones en San Andrés y providencia y un estudio sobre sobre danzas indígenas de Venezuela. Marzo 30 de 2020.

Anexos N° 2 Plan de estudio actual, escuela de danzas folclóricas colombianas.

AREAS	COMPLEMENTARIAS		INSTITUCIONALES	DANZARIA			MUSICAL
SEMESTRE I	172112 Comparsa	172113 Lúdica	172114 LECTOESCRITURA	172116 Preparación física para la danza	172111 Danzas Colombianas I		172115 Gramática musical
8	1	1	1	1	3		1
SEMESTRE II	172122 Danzas Populares del Mundo		172124 ARTE Y CULTURA POPULAR	172126 Técnica danzaría	172121 Danzas colombianas II	172123 Expresión Corporal	172125 Cantos Folclóricos
9	1		2	1	3	1	1
SEMESTRE III	172132 Folclor	172134 Historia de la danza		172133 Creacion en la danza	172131 Danzas Colombianas III	172133 Danza Contemporánea	172135 Percusión I
10	2	1		1	3	1	2
SEMESTRE IV	172145 Técnicas escenog, diseño trajes y parafemalia		172144 EMPREDIMIEN TO CULTURAL	172142 Composición coreográfica	172141 Danzas Colombianas IV	172146 Danza de Proyección	172143 Percusión II
10	1		1	2	3	1	2
TOTAL CRÉDITOS	7		4	20			6
	18,9		10,8	54,1			16,2

Pensum de danzas: Aquí se puede ver de qué forma se encuentra organizado el plan de estudios de la escuela de danzas por semestres y según su enfoque, dividido por colores. Fuente: página del Instituto Popular de Cultura:

http://www.institutopopulardecultura.edu.co/recursos/documentos/programas/pensum_danzas.pdf



¿QUÉ HISTORIAS HAY DETRÁS DE UN BAILARÍN?

- Introducción sobre mi:
contexto de crianza y entorno
- ¿Cómo y en qué momento
llega la danza folclórica a mi
vida?
- ¿De qué manera la danza
impacto mi vida?
- Anécdotas importantes y
qué enseñanza me dejaron
- ¿Quién era antes de conocer la danza folclórica,
quién soy ahora y quién quiero ser?

Anexos N° 4 Estructura de encuesta

Momento 1: Caracterización

RANGO DE EDAD:

- ❖ Menor de 18 años
- ❖ Entre 19 y 30 años
- ❖ Entre 31 y 50 años
- ❖ Mayor de 51 años

A QUÉ ACTIVIDAD SE DEDICA

- ❖ Sector educación
- ❖ Sector administrativo
- ❖ Sector del arte (bailarín, gestor cultural, promotor cultural, diseñadores, músicos, pintores, fotógrafos, a fines)
- ❖ Otro _____ cuál _____

Momento 2: Relación con el arte

DE QUÉ MANERA CONSUME EL ARTE

- ❖ Asistiendo a eventos
- ❖ Participando como artista
- ❖ Por eventos transmitidos en televisión y/o internet
- ❖ Organizando eventos
- ❖ Otros _____ cuáles _____

SELECCIONE LAS ENTIDADES ARTÍSTICAS QUE HAYA ESCUCHADO O CONOZCA QUE PROMUEVAN EL ARTE EN LA DANZA

- ❖ Institución Educativa Técnica De Ballet Clásico Incolballet
- ❖ Instituto Departamental de Bellas Artes
- ❖ Instituto Popular de Cultura
- ❖ Academias de salsa ballet y danza contemporánea y danza urbana
- ❖ Otra _____ cuál _____

Momento 3: El IPC y su impacto

SI CONOCE EL INSTITUTO POPULAR DE CULTURA, POR QUÉ MEDIO SE DIO CUENTA DE SU EXISTENCIA

- ❖ Me forme allí
- ❖ Por amigos, conocidos o familiares
- ❖ Por eventos que realizaron y asistí o me enteré
- ❖ Medios de comunicación
- ❖ No lo conozco

CÓMO CONSIDERA EL APOORTE DE IPC A LA CULTURA DE LA CIUDAD

- ❖ Muy importante
- ❖ Hay poco aporte
- ❖ No hay aporte
- ❖ Fue importante, pero actualmente no
- ❖ No conozco sobre el tema

Responda de manera honesta

¿QUÉ FUNCIÓN CUMPLE EL IPC EN EL ESCENARIO CULTURAL DE LA CIUDAD EN LA ACTUALIDAD?

Anexos N° 5 Ruta de preguntas a entrevistas semi estructuradas

Ruta de preguntas a entrevistas semi estructuradas al Director encargado Horacio

Carvajal, Coordinadora Paola Cruz y estudiantes de cuarto semestre 2020-B

1. ¿Qué función cumple el IPC en el escenario cultural de la ciudad y del país?
2. ¿Cuáles considera usted los hechos importantes en la historia del IPC?
3. ¿A qué retos se debe enfrentar el IPC?

Anexos N° 6 Consentimiento informado por parte de los docentes.

Consentimiento informado

Consentimiento informado para participar en la investigación “Modos de subjetivación en bailarines de folclor colombiano, docentes en el Instituto Popular de Cultura de la ciudad de Cali”

Pregrado Licenciatura en básica primaria con énfasis en Ciencias Sociales

Fundación Universitaria Católica Lumen Gentium

Sr. (a) participante:

La estudiante investigadora Quetzalli García Lasso del programa licenciatura en básica primaria con énfasis en Ciencias Sociales de la fundación universitaria Católica Lumen Gentium, se encuentra realizando un estudio, que tiene como fin, identificar los modos de subjetivación que se configuran en bailarines de folclor colombiano docentes del Instituto Popular de Cultura de la ciudad de Cali.

La participación será de manera voluntaria, y consiste en compartir una narración de vida con los parámetros establecidos previamente en la investigación, ya sea de manera escrita u oral, al igual que la participación de una entrevista semi estructurada. Si acepta participar, permite citar partes de la narración de vida en el análisis de resultados y se sugiere anexo fotográfico, en caso de que así lo desee. Así mismo, también se deja a su criterio el uso de nombre propio o de un seudónimo durante la investigación.

Con su firma, certifica que ha leído el presente formato de consentimiento informado, se le han resuelto todas las inquietudes de manera satisfactoria y que acta participar de manera voluntaria.

Acepta usted participar en el estudio: Sí ___ No ___

Firma participante: _____

Nombre participante: _____ Cédula: _____

Firma investigadora: _____

Firmado en la Ciudad de Cali, el día ____ del mes de _____ de
2020