

UNIVERSIDAD NACIONAL

CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA Y EXTENSIÓN ARTÍSTICA

ESCUELA DE DANZA

MAESTRÍA PROFESIONAL EN DANZA CON ÉNFASIS EN COREOGRAFÍA

**SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA PROFESIONAL EN DANZA CON ÉNFASIS EN COREOGRAFÍA**

ALEJANDRA NÚÑEZ MOYA

PRIMER TRIMESTRE 2025

Sobre la autora

Mi recorrido en la danza ha estado guiado por una vivencia del cuerpo como territorio de sensibilidad, memoria y resistencia. El movimiento no ha sido para mí solo una herramienta estética, sino una forma de existencia: un modo de habitar lo invisible, de sanar lo que no se puede nombrar, de transformar las heridas en movimiento.

Desde una convicción profunda, entiendo el cuerpo como un archivo vivo, donde se inscriben memorias, emociones y luchas silenciadas. Por eso, mi búsqueda artística se sitúa en un lugar humanista, donde la danza no es espectáculo, sino experiencia encarnada. Creo en la poética del gesto danzado como una forma de restitución simbólica, y en la escena como un espacio de posibilidad, donde lo personal se vuelve político.

A través de metodologías sensibles como la improvisación guiada, las partituras corporales simbólicas y el diálogo entre cuerpos, he explorado formas de revelar territorios íntimos y colectivos. Me interesa el movimiento como acto de resistencia y de reconfiguración: un gesto que nace del deseo, del dolor, de la fuerza que emerge cuando el cuerpo se afirma y se sostiene ante el mundo.

No busco formas virtuosas, sino verdades encarnadas. Me conmueve la capacidad del cuerpo para quebrarse y recomponerse, para decir lo que ha sido silenciado, para trazar belleza en medio del dolor. La danza, para mí, es un acto de cuidado (cuidar el propio cuerpo, cuidar al otro u otra, cuidar la memoria y la historia, cuidar lo sensible) y de coraje (por ser visible en lo íntimo, por cuestionar lo establecido, por sostener procesos largos, lentos y muchas veces dolorosos).

Dedicatoria

A la memoria de Neni Bolaños, gran amiga y mujer bailarina que desafió toda imposición con fuerza, alegría y libertad. Su presencia luminosa sigue habitando los atardeceres, como ella solía decir: “Hasta luego... y nos vemos mañana”.

Tabla de contenido

Sobre la autora	ii
Dedicatoria.....	iii
I. Introducción	1
II. Detonadores técnicos y socioculturales del proyecto artístico.....	2
2.1. Caracterización individual o colectiva de los detonadores artísticos y socioculturales	2
2.2. Detonadores artísticos	3
2.3. Detonadores socioculturales.....	6
2.3.1. Expansión del concepto de territorio: más allá de la escala geográfica	6
2.3.2. La perspectiva decolonial: cuerpos femeninos y territorios amenazados.....	7
2.3.3. Violencia de género: violencias simbólicas y construcción de identidades	9
2.3.4. La teoría del “buen vivir” como alternativa de desarrollo integral	11
2.4. Síntesis de las bases técnicas de la experiencia desarrollada.....	13
III. Recuperación de la experiencia.....	16
3.1. Objetivo.....	16
3.2. Objeto.....	16
3.3. Eje.....	16
3.4. Reconstrucción histórica del proceso creativo: un relato de exploración y descubrimiento.....	16
3.4.1. Los primeros pasos: un proceso interno de búsqueda.....	16
3.4.2. Capas del método de investigación-creación en ISKAY	18
IV. Análisis de la experiencia: análisis crítico del registro y reordenamiento de la experiencia	29
V. Principales hallazgos del proceso creativo en ISKAY	41
5.1. Hallazgos colectivos: una conclusión	41
5.2. Reflexión general de los hallazgos colectivos e individuales.....	42
5.3. Hallazgos individuales	43
VI. Estrategia de divulgación	45
VII. Referencias bibliográficas.....	46

I. Introducción

El presente documento sistematiza el proceso creativo de la coreografía ISKAY, desarrollada en el marco de la Maestría Profesional en Danza 2023-2025, con el objetivo de analizar la metodología de superposición de capas de investigación teórico-práctica de la coreografía ISKAY para la comprensión del proceso de articulación de un lenguaje escénico que transforma la memoria corporal de la violencia patriarcal en un acto de resistencia y emancipación.

1. Se expone un ejercicio metodológico de capas interconectadas que permitió articular un lenguaje escénico, en el que la memoria corporal de la violencia patriarcal se resignifica en un acto de resistencia y emancipación. La metodología utilizada integra exploraciones sensoriales, experimentación en espacios simbólicos, improvisaciones dirigidas en el diálogo constante entre teoría y práctica
2. El método coreográfico de ISKAY es un proceso dialógico e interdisciplinario que articula teoría y práctica para la construcción de un lenguaje escénico de resistencia y emancipación. Se basa en la exploración del cuerpo como territorio de memoria, conflicto y transformación, utilizando herramientas de improvisación, composición simbólica y traducción de discursos teóricos al lenguaje del movimiento.
3. Este método no parte de una técnica predefinida, sino que se construye a partir de la experimentación *in situ*, la resignificación de textos teóricos y poéticos a través del cuerpo y la sistematización de hallazgos emergentes en partituras coreográficas.

II. Detonadores técnicos y socioculturales del proyecto artístico

2.1. Caracterización individual o colectiva de los detonadores artísticos y socioculturales

La obra ISKAY surge de la necesidad de explorar la identidad femenina fragmentada en el contexto del feminismo decolonial y la violencia simbólica inscrita en el cuerpo-territorio. El nombre ISKAY, que en quechua significa "dos", representa la dualidad y la coexistencia de múltiples identidades dentro de un mismo cuerpo-territorio. Desde su lugar de enunciación e interpretación, ISKAY se configura como una construcción escénica que cuestiona las estructuras patriarcales y coloniales a través del movimiento. A partir de este marco, la obra aborda la experiencia de opresión y resistencia desde una perspectiva crítica que cuestiona las estructuras patriarcales y coloniales.

El enfoque feminista decolonial guió la exploración coreográfica desde el principio, permitiendo cuestionar las narrativas tradicionales de la identidad femenina. La decolonialidad, en este sentido, permitió apartarse de la visión binaria del pensamiento y abordar la identidad como un espacio de tensiones y contradicciones.

Este ejercicio cuenta con una metáfora central, la cual es la isla como espacio de aislamiento y reconstrucción. La playa fue utilizada como laboratorio vivo para experimentar el diálogo entre el cuerpo y el entorno natural, integrando elementos como la arena y el agua en la exploración de resistencia y transformación corporal.

Es así como la isla representa una metáfora del espacio desde la concepción coreográfica de la obra; se centra en la creación de un lugar donde dos cuerpos que son uno solo habitan en una "isla", la cual se establece como símbolo de aislamiento, introspección y desconexión de la realidad circundante. Este espacio abstracto no se define por elementos físicos, sino por la interacción y los diálogos corporales de dos bailarinas quienes, a través de sus movimientos, construyen y transforman continuamente este imaginario escénico. Deleuze (2005), en su libro *La isla desierta y otros textos*, reflexiona sobre el concepto de la isla como un espacio de aislamiento y de creación, y cómo este símbolo funciona en la imaginación colectiva. Este autor menciona que

[...] soñar con islas, ya sea con angustia o con alegría, es soñar con separarse, con estar separado, más allá de los continentes, soñar con estar solo y perdido, o bien es soñar que se retorna al principio, que se vuelve a empezar, que se recrea. (Deleuze, 2005, p. 16)

Es así como la idea de la isla se convierte en un umbral, donde lo externo queda atrás y lo interno se manifiesta de manera radical, en su aislamiento. La isla ofrece un refugio, un laboratorio de exploración y transformación, donde es posible reconectar con lo esencial y reimaginar el mundo desde cero.

En la puesta en escena, el escenario se presenta vacío, despojado de cualquier elemento escenográfico que pueda anclar la narrativa a una realidad concreta. Este vacío resalta el cuerpo de las bailarinas como el único elemento narrativo y espacial donde el espacio existe como un lugar de ruptura con lo externo, donde el sujeto (en este caso las bailarinas) entra en un estado de aislamiento que no es meramente físico, sino un contexto en el que pueden experimentar una reinención de su ser y un espacio donde lo esencial, lo interno, cobra protagonismo. A lo largo de la coreografía, las dos bailarinas se mantienen en escena, involucradas en un diálogo continuo, donde sus cuerpos actúan como los únicos generadores de sentido y estructura.

2.2. Detonadores artísticos

El proceso creativo es atravesado por estudios epistemológicos que sustentan las metáforas, imaginarios y significantes que surgen durante los conceptos que son abordados desde el enfoque semiótico.

La concepción general de la propuesta creativa permite un entretejido de conceptos que subyacen de la idea principal para la elaboración de contenido que ayuda a generar una serie de diálogos entre la corporalidad y los imaginarios que, a través de construcciones simbólicas, se traducen en campos semánticos poéticos.

El lugar donde se ubica la idea creativa como espacio diegético desde el imaginario engloba una serie de diálogos internos que dan pie a la indagación y creación de un universo específico para la coreografía.

El objetivo general de esta investigación se sumerge en las profundidades de la experiencia humana, navegando por la sinfonía de la danza y la poesía para explorar un tema de resonancias profundas y vibrantes. A través de una mirada poética y reflexiva, el propósito de las bailarinas es comunicar la complejidad del ser femenino atravesado por la violencia, en su búsqueda de una integridad y totalidad reconquistadas.

En el crisol de esta exploración, la reflexión se convierte en el eco de un cuerpo en disputa, donde cada movimiento de danza y cada verso de poesía sirven como lenguajes de un diálogo interno y externo. Aquí, la investigación se transforma en un viaje introspectivo y exterior, donde el cuerpo femenino es tanto escenario como protagonista de una narrativa cargada de dolor y esperanza.

La herida colonial, entendida como la marca profunda y persistente que dejó la colonización en los cuerpos, territorios y subjetividades. Esta herida no solo se refiere al despojo físico y cultural que sufrieron los pueblos originarios, sino también al impacto duradero de las jerarquías de poder instauradas por el colonialismo, que han continuado reproduciéndose en las estructuras contemporáneas de opresión. En el cuerpo-territorio femenino, esta herida se manifiesta como un espacio de múltiples vulnerabilidades, atravesado por la violencia patriarcal, la racialización y la desvalorización de saberes ancestrales, dicho concepto fue un detonador artístico fundamental y primario en el desarrollo de la coreografía. Su descubrimiento no solo abrió un camino de reflexión profunda sobre las raíces de la fragmentación identitaria, sino que también ofreció una fuente inagotable de preguntas y tensiones creativas. La herida colonial se convirtió en una metáfora potente, un eje en torno al cual se construyeron los movimientos, las imágenes y las metáforas de ISKAY.

La creación de una poética del movimiento es una inmersión en el cuerpo como texto, donde las secuencias coreográficas reflejan las tensiones y las resoluciones del alma. El cuerpo violado, atravesado y expropiado encuentra en la danza un medio de

exposición de experiencia por medio de los sentidos. Cardona (1993), en su libro *La percepción del espectador*, menciona que,

En los estados más primitivos de trabajo escénico los impulsos primarios de agresión y sexualidad, fundamentalmente, son fácilmente reconocibles. Por el contrario, aquellas obras que acentúan los valores psíquicos o metafísicos absorben las pulsiones de autoconservación hasta convertirlas en fuerzas sumergidas pero presentes. Sin embargo, en cada uno de los niveles del quehacer escénico en el que está presente la eficacia de la comunicación, debe partirse de la organización de los impulsos estratégicos. Son la razón “invisible” o tácita de las acciones, están detrás de la palabra hablada o escrita. (p. 24)

En este sentido, Cardona (1993) recuerda que detrás de cada palabra, gesto y movimiento en el escenario hay una red compleja de impulsos invisibles que estructuran la experiencia teatral y le otorgan su poder transformador; es así como, dentro de la propuesta coreográfica, la danza se convierte en el lenguaje primordial que da forma a la experiencia visceral del cuerpo, traduciendo las cicatrices invisibles en una coreografía de búsqueda y liberación. Cada gesto, cada línea de movimiento, se convierte en un susurro de resistencia, un grito silencioso de reclamación y sanación.

La poesía del libro *Antología Poética*, de Alejandra Pizarnik (1958), en el capítulo “Las aventuras perdidas”, con el poema “El despertar”, funcionó como inspiración conceptual y también fue la fuente literaria para desarrollar ejercicios de interpretación del texto a través del cuerpo. Se trabajó con fragmentos de esta obra para explorar el tránsito del lenguaje escrito al lenguaje corporal, permitiendo que los intérpretes abordaran el significado de los versos desde una experiencia física y kinestésica.

A través de improvisaciones guiadas, se experimentó con la ausencia y la presencia del cuerpo en escena, la interrupción del movimiento como metáfora del silencio en el poema, y la idea del cuerpo que se borra y se inscribe, en sintonía con la constante tensión en la poesía de Pizarnik entre la afirmación de la existencia y la disolución de la voz poética. La conexión entre esta poeta y la investigación de ISKAY radica en la manera en que ambas abordan el cuerpo como territorio de lucha interna, donde la identidad se construye y se desmorona simultáneamente.

Pizarnik no se autodenominó feminista en términos explícitos, pero su escritura tiene una profunda carga de resistencia ante las estructuras de poder y las imposiciones del lenguaje sobre la subjetividad femenina. En su poesía, la figura de la mujer aparece muchas veces fragmentada, en tensión con su propio ser, atrapada en un conflicto entre la autoafirmación y la disolución. Esta misma lucha se encuentra en el eje de ISKAY, que trabaja con la fragmentación del cuerpo femenino como producto de la opresión patriarcal y colonial, proponiendo la danza como un espacio para resignificar esta identidad fragmentada a través del movimiento.

2.3. Detonadores socioculturales

2.3.1. Expansión del concepto de territorio: más allá de la escala geográfica

Históricamente, el concepto de territorio ha sido entendido como una entidad física delimitada por fronteras geográficas y administrada por estructuras de poder estatal. Sin embargo, esta visión tradicional resulta insuficiente para capturar la complejidad y las dimensiones simbólicas que el territorio puede abarcar en la actualidad. Según la teoría de Rogério Haesbaert (2020), el territorio no es solo un espacio físico, sino una entidad multifacética que se entrelaza con nuestras experiencias culturales, sociales y personales.

Tradicionalmente, el territorio se conceptualiza como un espacio delimitado y regulado por estructuras de poder centralizadas. Sin embargo, esta visión es insuficiente para captar la complejidad del concepto en la actualidad, ya que no es algo que se limita a la esfera geográfica, sino que también abarca una visión cultural y natural del territorio como un cosmos de mundos interconectados. Haesbaert (2020) sugiere que la “lectura del territorio en América Latina a menudo dialoga con los movimientos sociales, sus identidades y su uso como instrumento de lucha y transformación social” (p. 268); es así como en lugar de centrarse únicamente en aspectos como el tamaño físico o la administración política, es esencial ampliar la comprensión del territorio para incluir dimensiones más profundas y diversas.

Esta perspectiva invita a mirar más allá de los bordes y las fronteras del territorio y a entenderlo como un todo interconectado, una red de significados que influye en

las relaciones sociales y la percepción del mundo. Este enfoque más amplio del territorio revela cómo las experiencias y reacciones están moldeadas por las formas en cómo se conceptualizan y se viven estos espacios.

Cabnal (2019) amplía esta idea al introducir el concepto de "cuerpo-territorio", para explorar cómo los cuerpos individuales son también territorios que se encuentran en constante interacción con su entorno social y cultural. En el caso del cuerpo femenino, este no solo habita un espacio físico, sino que también es un lugar de resistencia y opresión en un sistema de poder patriarcal. La autora hace énfasis de manera plural en el concepto de violencia; señala que se trata de introyecciones que se asientan en el cuerpo de la mujer y que están íntimamente ligadas con opresiones histórico-culturales que se entraman unas con otras. En este sentido, el cuerpo se convierte en un territorio en disputa, donde se negocian las identidades, las experiencias de violencia y las formas de resistencia. Tal como lo menciona la autora, "en la comprensión de lo que he vivido y sigo viviendo desde el cuerpo, planteo que las violencias son efectos del sistema patriarcal y, por lo tanto, son milenarias" (Cabnal, 2019, p. 113). Todo lo que se construye sobre los cuerpos femeninos forma la base de las opresiones que los afectan y que se internalizan.

2.3.2. La perspectiva decolonial: cuerpos femeninos y territorios amenazados

La decolonialidad es un enfoque crítico y teórico que busca cuestionar y deshacer las estructuras coloniales que persisten en la modernidad, abarcando no solo la política y la economía, sino también el conocimiento y la cultura. Walter D. Mignolo (2011) es uno de los principales teóricos en este campo; en su obra define la decolonialidad como un esfuerzo por liberar el conocimiento y la experiencia del dominio colonial eurocéntrico. Este autor plantea la decolonialidad como una propuesta para dismantelar tanto la modernidad como las formas de conocimiento impuestas por el colonialismo. Su objetivo va más allá de la mera independencia política de las naciones colonizadas, ya que también busca interpelar las lógicas del saber y las relaciones de poder que aún se mantienen en el contexto de la globalización. Uno de los teóricos que introdujo el concepto de "colonialidad del poder" fue Aníbal Quijano (2000). Al respecto de las estructuras de poder, argumenta que la

“Colonialidad del poder es un concepto que da cuenta de uno de los elementos fundantes del actual patrón de poder, la clasificación social básica y universal de la población del planeta en torno de la idea de ‘raza’” (p.1). Este concepto revela cómo la matriz colonial sigue operando en la organización social contemporánea mucho después del fin formal del colonialismo. Al identificar la idea de “raza” como un eje estructurante y universal de clasificación humana, se desenmascara la raíz de múltiples desigualdades persistentes.

María Lugones (2018) se refiere a la decolonialidad de género; plantea que este enfoque conlleva una crítica profunda y una transformación de las estructuras coloniales de poder que han sostenido la subordinación de las mujeres y de otras identidades marginadas. Señala que se trata de un proceso orientado a reconstruir las relaciones de género y de poder que han sido configuradas históricamente por la lógica de la colonialidad.

La colonialidad del género, como lo describe Lugones (2018) en *Hacia un feminismo decolonial*, se convierte en un marco de análisis político que revela cómo las luchas de las mujeres pueden reconfigurar las estructuras de poder establecidas. La autora argumenta que “el género, como sistema de opresión colonial, sigue siendo una herramienta para comprender las dinámicas de resistencia y opresión en la actualidad” (Lugones, 2018, p. 110). En otras palabras, la manera en que el género ha sido instrumentalizado históricamente para dominar y controlar también proporciona herramientas para cuestionar y remodelar estas dinámicas de poder. Este enfoque decolonial invita a reevaluar las estructuras sociales desde una perspectiva que reconoce las intersecciones entre colonialismo y patriarcado, ofreciendo un marco más inclusivo y crítico para abordar las desigualdades actuales.

Siguiendo esta línea de pensamiento, la perspectiva decolonial emerge como una herramienta crucial para entender la relación entre los cuerpos femeninos y los territorios que habitan las mujeres. Este enfoque permite explorar cómo la colonización europea no solo se apropió de territorios y recursos indígenas, sino que también impuso nuevas formas de violencia, incluyendo la apropiación del cuerpo de las mujeres indígenas. Este proceso histórico ha establecido una base para la perpetuación de las desventajas y violencias sufridas por las mujeres indígenas, extendiéndose hasta la actualidad (Segato, 2006; Cabnal, 2010).

2.3.3. Violencia de género: violencias simbólicas y construcción de identidades

En el contexto de esta investigación, es esencial reconocer el impacto de las violencias simbólicas, que, aunque a menudo sutiles, tienen efectos profundamente negativos. La violencia de género, como se menciona en las obras de Plaza (2007) y Bourdieu (2012), no se manifiesta únicamente a través de actos físicos, sino que también se infiltra en normas culturales, prácticas sociales y representaciones mediáticas. Estas formas de violencia moldean y restringen las experiencias femeninas desde una edad temprana, perpetuando desigualdades y limitaciones en la vida de las mujeres; por ello, se resalta la importancia de abordar no solo las manifestaciones explícitas de violencia, sino también las estructuras subyacentes que perpetúan la desigualdad de género.

La violencia de género no debe entenderse solo como un fenómeno físico, sino como un sistema complejo de violencias interconectadas que afecta a las mujeres de diversas maneras. Esta violencia no se limita a actos físicos, sino que también incluye formas de violencia simbólica que operan a través de construcciones culturales que moldean y condicionan los cuerpos femeninos a roles y significados específicos.

Es pertinente considerar la perspectiva de Iris Marion Young (1990, citada en Acosta, 2013) sobre la corporalidad femenina. La autora ofrece una visión crítica sobre cómo las mujeres viven y experimentan su corporalidad dentro de un sistema social que perpetúa su subordinación. Su análisis revela cómo las mujeres son condicionadas desde una edad temprana a comportarse de maneras que refuerzan su rol subordinado en la sociedad, afectando incluso aspectos cotidianos como lanzar una pelota, caminar o hablar. Este análisis subraya la necesidad de cuestionar y transformar las normas y expectativas de género para promover una mayor seguridad, confianza y autonomía en las mujeres.

Young (1990, citada en Acosta, 2013) argumenta que la socialización de las mujeres desde la infancia perpetúa una percepción de debilidad y dependencia, lo cual se manifiesta en sus movimientos más simples y en su experiencia cotidiana. Señala que “el cuerpo femenino es sometido a una contradicción existencial, siendo simultáneamente un lugar de trascendencia e inmanencia, lo que conlleva una falta

de seguridad y confianza en sus propias potencialidades” (Young, 1990, citada en Acosta, 2013, p. 102).

La perspectiva de Young (1990, citada en Acosta, 2013) se conecta con las ideas de violencia de género y violencias simbólicas al proporcionar una explicación de cómo estas experiencias afectan la corporalidad femenina. Además, muestra que la violencia de género no solo afecta a las mujeres en términos físicos y emocionales, sino que también impacta profundamente en su vivencia corporal y en la construcción de sus identidades.

De esta forma, Young (1990, citada en Acosta, 2013) intuye que el estar femenino en el mundo es una experiencia de contradicción que limita la libertad y la confianza en el cuerpo. Esta comprensión de la corporalidad femenina ofrece una base para reflexionar sobre cómo la violencia simbólica y las construcciones culturales contribuyen a una estructura de opresión sexista que es tanto una realidad vivida como una construcción social.

Este tipo de violencia es una manifestación de relaciones de poder desiguales históricamente establecidas entre hombres y mujeres, que reflejan un sistema patriarcal que perpetúa desigualdades a través de diversas formas de violencia. Este fenómeno va más allá de la violencia física y se manifiesta en normas culturales, prácticas y representaciones que determinan cómo se construyen los cuerpos y se les asignan significaciones sociales y culturales (Plaza, 2007, p. 134).

Esto implica que la violencia no surge de manera espontánea, sino que está profundamente enraizada en la organización social y cultural que ha subordinado a las mujeres a lo largo de la historia. La violencia de género es, por tanto, una expresión de estas desigualdades arraigadas, reflejando cómo los sistemas patriarcales han configurado las relaciones entre hombres y mujeres.

María Lugones (2018) también articula en su trabajo que el género es una invención colonial que ha sido utilizada para imponer y mantener sistemas de opresión en la modernidad capitalista. En esta línea, la violencia de género y la construcción de identidades se entrelazan a través de un proceso de narración y reinterpretación de experiencias dolorosas. Este proceso permite explorar cómo la violencia se instala en el cuerpo, en la conciencia y en la expresión personal,

revelando la sutil violencia simbólica que frecuentemente se invisibiliza en el discurso hegemónico.

La sexualidad femenina, históricamente percibida como una amenaza para el orden patriarcal, ha sido objeto de control a través de diversos discursos hegemónicos que buscan regular y oprimir a las mujeres. Este control se manifiesta en la violencia simbólica sexual, donde las mujeres son representadas en los medios como cuerpos fragmentados y despojados de identidad y pensamiento, perpetuando estereotipos y desigualdades (Bourdieu, 2012b; Blanco, 2009). El acto de narrar y reinterpretar estas experiencias dolorosas abre un espacio para que el silencio hable, permitiendo una reflexión crítica sobre cómo la violencia moldea la percepción del mundo y la subjetividad de quienes la sufren; se convierte así en una forma de confrontar el pasado y entender las múltiples dimensiones de la violencia de género.

En este contexto de teorías, la danza emerge como una herramienta poderosa para explorar y expresar el concepto de “cuerpo-territorio”. La danza, como práctica artística y cultural, ofrece un medio para investigar cómo el cuerpo femenino experimenta y responde a las formas de dominación patriarcal.

2.3.4. La teoría del “buen vivir” como alternativa de desarrollo integral

La teoría del “buen vivir”, o *Sumak Kawsay*¹ en quechua, originaria de las cosmovisiones indígenas de América Latina, ofrece una visión alternativa al desarrollo tradicionalmente entendido en términos de crecimiento económico y progreso. Así como el feminismo decolonial, esta teoría ofrece una hibridación que desafía las estructuras de opresión y violencia simbólica; propone, además, un enfoque integral y holístico hacia el bienestar que va más allá de las métricas económicas convencionales y busca una armonía entre las personas, sus comunidades y el medio ambiente. Las autoras Soledad Varea y Sofía Zaragocin (2017) hacen un análisis en el cual cuestiona cómo esta teoría, al igual que utopías anteriores, ha sido excluyente. Señala que la noción del “buen vivir” ha sido abordada tanto a nivel local como

¹El “buen vivir” es un concepto plural y multidimensional, todavía en construcción. Sus diferentes expresiones comparten una plataforma política común, basada en aspectos como el rechazo al desarrollismo, una ética propia (que reconoce por ejemplo los valores intrínsecos en la naturaleza), una actitud decolonial, y la búsqueda de alternativas al desarrollo (Gudynas y Acosta, 2011, p. 72).

internacional en ámbitos académicos y políticos, aunque sin un análisis profundo desde las perspectivas feministas o de género. A pesar de que esta teoría propone una nueva forma de relacionarse con la naturaleza, la otredad, la interculturalidad y la plurinacionalidad, dichas dimensiones siguen siendo poco exploradas desde un enfoque de género; se argumenta que el “buen vivir” no es posible sin la igualdad de género, ante lo que se expone que “la propuesta de hibridación entre feminismo decolonial y Buen Vivir no es entre la modernidad y lo no-moderno, lo colonial y lo no-colonial sino entre procesos comunes y parejos, en proceso de descolonización, es decir, se trata de un proceso conjunto contra la violencia epistémica” (p. 19).

Desde una perspectiva del feminismo decolonial, esta idea es sumamente relevante en la búsqueda de la totalidad. El feminismo decolonial se posiciona precisamente en un tercer espacio al rechazar las categorías impuestas por el colonialismo y el patriarcado que tienden a fragmentar y oprimir las subjetividades. Al abrazar la multiplicidad y la hibridación, este enfoque busca dismantelar las jerarquías de poder que separan lo central de lo marginal, lo racional de lo emocional, y lo masculino de lo femenino. Entonces, desde una visión feminista decolonial, la totalidad implica reconocer y articular la diversidad de experiencias y saberes, no como simples sumas de partes, sino como la creación de nuevas formas de ser y de conocer, que no estén encasilladas en los dualismos del sistema colonial-patriarcal.

Es fundamental para esta investigación el abordaje de dicha teoría desde una mirada feminista, la cual es sumamente útil para explorar cómo las prácticas culturales y artísticas, como la danza, pueden contribuir a una comprensión más profunda del territorio y del cuerpo, no solo como entidades físicas, sino como componentes interconectados de un ecosistema cultural y ecológico más amplio.

La danza, desde esta óptica, puede ser vista no solo como una forma de expresión, sino como una práctica que refleja y reafirma los principios del “buen vivir”, promoviendo una conexión más armoniosa con el entorno y con las comunidades. La danza, como práctica artística y cultural, ofrece un medio para investigar cómo el cuerpo femenino experimenta y responde a las formas de dominación patriarcal.

2.4. Síntesis de las bases técnicas de la experiencia desarrollada

La construcción del método coreográfico de ISKAY se fundamentó en la necesidad de articular teoría y práctica para desarrollar un lenguaje escénico de resistencia y emancipación. En este proceso, la sistematización de herramientas metodológicas fue clave para consolidar una propuesta coreográfica que encarnará el cuerpo como territorio de memoria, lucha y transformación. Este se basó en cuatro pilares fundamentales:

1. La improvisación *in situ* como generadora de material coreográfico.
2. El cuerpo como poema vivo: la encarnación del texto en la coreografía.
3. La composición semiótica y poética como estructura simbólica.
4. La teoría del espejo de Lacan como recurso para representar la fragmentación de la identidad femenina.

Estos elementos no operaron de manera aislada, sino que se interconectan en la construcción de un método que permitió convertir la memoria corporal en un lenguaje escénico, donde la resistencia y la emancipación se hicieron visibles a través del movimiento.

Uno de los elementos clave en la construcción del método coreográfico fue la improvisación *in situ*, la cual permitió generar material desde la experiencia corporal inmediata. Este proceso favoreció la creación de un lenguaje que no partía de una estructura coreográfica impuesta, sino de la exploración espontánea de tensiones corporales y emocionales.

Desde el enfoque metodológico, la improvisación facilitó la integración de teoría y práctica, ya que permitió que conceptos como la herida colonial, la fragmentación identitaria y la dialéctica entre opresión y emancipación se manifestaran en la fisicalidad del cuerpo antes de ser organizados dentro de la composición final. El cuerpo, en este sentido, no fue solo un instrumento de representación, sino el espacio donde se inscribieron y se reconfiguraron las memorias de resistencia.

La poesía del libro *Antología Poética*, de Alejandra Pizarnik (1958), en el capítulo “Las aventuras perdidas”, con el poema “El despertar”, funcionó como inspiración conceptual y también fue la fuente literaria para desarrollar ejercicios de interpretación del texto a través del cuerpo. Se trabajó con fragmentos de esta obra para explorar el tránsito del lenguaje escrito al lenguaje corporal, permitiendo que los intérpretes abordaran el significado de los versos desde una experiencia física y kinestésica.

A través de improvisaciones guiadas, se experimentó con la ausencia y la presencia del cuerpo en escena, la interrupción del movimiento como metáfora del silencio en el poema, y la idea del cuerpo que se borra y se inscribe, en sintonía con la constante tensión en la poesía de Pizarnik entre la afirmación de la existencia y la disolución de la voz poética. La conexión entre esta poeta y la investigación de ISKAY radica en la manera en que ambas abordan el cuerpo como territorio de lucha interna, donde la identidad se construye y se desmorona simultáneamente.

Pizarnik no se autodenominó feminista en términos explícitos, pero su escritura tiene una profunda carga de resistencia ante las estructuras de poder y las imposiciones del lenguaje sobre la subjetividad femenina. En su poesía, la figura de la mujer aparece muchas veces fragmentada, en tensión con su propio ser, atrapada en un conflicto entre la autoafirmación y la disolución. Esta misma lucha se encuentra en el eje de ISKAY, que trabaja con la fragmentación del cuerpo femenino como producto de la opresión patriarcal y colonial, proponiendo la danza como un espacio para resignificar esta identidad fragmentada a través del movimiento.

Para que ISKAY pudiera consolidarse como un lenguaje escénico de resistencia y emancipación, fue necesario desarrollar una composición que no dependiera exclusivamente de la técnica dancística, sino que integrara principios semióticos y poéticos.

Desde la metodología, esto implicó el uso de gestos simbólicos, el diseño de interacciones espaciales que evocaran la lucha entre identidad impuesta y autodeterminación, y la incorporación de pausas y silencios corporales que reforzarán la narrativa de resistencia.

Este hallazgo responde directamente al eje de investigación, ya que evidencia cómo la construcción del método coreográfico no se limitó a una exploración técnica

del movimiento, sino que utilizó la composición como un dispositivo semiótico que amplificaba el discurso teórico de la obra.

Finalmente, uno de los elementos fundamentales en la construcción del método coreográfico fue la integración de la teoría del espejo de Jacques Lacan² (1949), en cuya lógica transita un drama psíquico que se despliega desde la sensación de insuficiencia hacia una anticipación idealizada de sí mismo. Este proceso, impulsado por una identificación ilusoria con la imagen reflejada, construye un entramado de fantasías que parte de la percepción fragmentada del cuerpo, y que proyecta una totalidad ficticia que actúa como una suerte de prótesis simbólica. Esta forma aparente de unidad, que el sujeto termina asumiendo como identidad, no es más que una armadura rígida y enajenante que condiciona su configuración mental. En el contexto de la obra, esta dinámica se revela en los cuerpos femeninos que, al enfrentarse al espejo simbólico del patriarcado, oscilan entre lo roto y lo esperado, entre lo que se es y lo que se impone ser, lo cual se utiliza como recurso creativo para representar la fragmentación de la identidad femenina.

Desde la metodología coreográfica, esta teoría se materializó a través de:

- Movimientos en espejo, que reflejan la tensión entre identidad impuesta y autodeterminación.
- Sincronías y rupturas en el movimiento, que evocan la inestabilidad de la autopercepción.
- La confrontación entre las intérpretes como metáfora del proceso de reconocimiento y extrañamiento del yo.

Este enfoque permite establecer una conexión directa con el eje de investigación, ya que muestra cómo el método coreográfico integró el análisis teórico de la identidad fragmentada en la estructura física y visual de la obra.

² “el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del 4 Cf. en este tomo pp. 116 y 177. 5 [Alusión al texto de André Breton, Discours sur le peu de réalité. TS]el estadio del espejo como formador 103 cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad —y hasta la armadura por fin asumida de una identidad alienante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental” (Lacan, 1949, p. 102).

III. Recuperación de la experiencia

3.1. Objetivo

Analizar la metodología de superposición de capas de investigación teórico-práctica de la coreografía ISKAY para la comprensión del proceso de articulación de un lenguaje escénico que transforma la memoria corporal de la violencia patriarcal en un acto de resistencia y emancipación.

3.2. Objeto

El proceso metodológico de construcción de la coreografía ISKAY, desarrollado en el marco de la Maestría Profesional en Danza 2023-2025.

3.3. Eje

¿Cuáles fueron los elementos clave en el proceso de construcción del método coreográfico que articuló teoría y práctica, permitiendo el desarrollo de la propuesta coreográfica ISKAY como un lenguaje escénico de resistencia y emancipación?

3.4. Reconstrucción histórica del proceso creativo: un relato de exploración y descubrimiento

3.4.1. Los primeros pasos: un proceso interno de búsqueda

Antes de que el proceso creativo de ISKAY tomara forma en reuniones y ensayos, hubo un largo recorrido interno. Durante el año de la maestría, cada día estuvo marcado por una constante reflexión sobre lo que se quería hacer, sobre qué tema debería abordarse y de qué manera este resonaba en la figura de la coreógrafa. No era posible hablar de algo que no le atravesara por completo, que no le interpelara desde la experiencia personal y la identidad habitada como mujer.

Los temas abordados en el curso de Taller de Expresión y Composición fueron claves para poder concretar la temática. Dicho curso significó un proceso riguroso de búsqueda para revelar lo que realmente se quería exponer. Partía de un sentir profundo y personal, pero fue el propio proceso y la investigación los que le permitieron hilar los puntos e informaciones que conectan, sustentan y enriquecen la temática de la obra.

Gracias a los conocimientos y la guía proporcionados por el curso Taller de Expresión y Composición, abordados desde una visión decolonial, así como por el Seminario de Principios Socioanalíticos para las Artes y la Danza, surgió la inquietud de desarrollar una propuesta coreográfica que integrara teoría y práctica, donde los conocimientos adquiridos en dichos cursos tocaron fibras profundas en la subjetividad de la autora, tanto como mujer y como creadora. A partir de ello, emergió la necesidad primordial de explorar la lucha emancipatoria, una búsqueda que, en retrospectiva, ha estado presente a lo largo de su trayectoria personal y que ha sido impulsada por la posibilidad de empoderamiento que se alcanza a través del arte.

El impulso inicial era realizar varios pequeños rituales emancipatorios desde una perspectiva feminista decolonial. Sin embargo, después de mucha investigación, fue posible determinar que no existía una fórmula, un camino o una manera de catalogar lo que pudiera ser exactamente arte decolonial. Se continuó la búsqueda sin saber que cada pensamiento puesto en la idea coreográfica e investigativa seguía estando implícita de una manera mágica, lo que poco a poco fue cobrando forma para dar paso a la investigación escénica.

ISKAY, en sí, es una meditación, un lugar de emancipación, un espacio de conflicto, un terreno donde se toca la llaga interior para poder soltar los nudos inscritos en la identidad fragmentada y condicionada. ISKAY nunca perdió el evento ritual; por el contrario, su esencia se consolidó como un espacio de transformación donde el cuerpo se convirtió en un vehículo de resistencia y liberación.

La exploración de diversas epistemologías fue fundamental para este desarrollo. Acudir a una diversidad de autores que han abordado conceptos que conectaban con la investigación permitió armar el rompecabezas de lo que significa la coreografía. Cada referencia, cada teoría y cada idea fueron piezas que se

ensamblaron en una estructura sólida, dando lugar a una reflexión profunda que se traduciría en movimiento.

Además, delimitar y seleccionar la información justa y necesaria fue otro desafío crucial. No se trataba solo de acumular referencias, sino de elegir aquellas que realmente abrazaban el proceso teórico-práctico. En este sentido, encontrar el equilibrio entre la teoría y la práctica se convirtió en un ejercicio de síntesis, donde cada elemento teórico debía tener una resonancia concreta en el cuerpo y en la puesta en escena.

Así, poco a poco, el proceso mismo de búsqueda e investigación permitió comprender que la temática debía partir de la idea de lo *ch'ixi*, concepto que es clave para comprender la hibridez de las identidades, las resistencias culturales y las formas de conocimiento que desafían la lógica colonial.

En el contexto de ISKAY, lo *ch'ixi* permite entender cómo la coreografía y la identidad corporal pueden habitar simultáneamente la opresión y la emancipación, sin necesidad de reducirse a una única narrativa, como una manera de abordar la dualidad y cuestionar las oposiciones rígidas. Esto llevó a la exploración de la identidad femenina fragmentada y la noción de cuerpo-territorio, conectando así con las epistemologías del feminismo decolonial, con el impacto de la violencia simbólica y la búsqueda del “buen vivir”, eje central en la construcción de la obra.

3.4.2. Capas del método de investigación-creación en ISKAY

Capa 1. El cuerpo como archivo de memorias primigenias y resistencia: un relato de exploración y descubrimiento

Desde el inicio, la búsqueda de una inspiración coreográfica se convirtió en un desafío que iba más allá de la simple elección de un tema. No se trataba únicamente de encontrar un concepto atractivo o relevante, sino de hallar un punto de partida que lograra conectar profundamente con las inquietudes personales y artísticas. La obra debía ser más que una representación de una problemática; debía funcionar como un reflejo vivo de la propia experiencia y exploración.

Inicialmente, se concibió el proceso desde una dirección externa, imaginando que trabajaría con intérpretes que encarnarían las ideas que se deseaban transmitir. Sin embargo, pronto se comprendió que la participación de la autora como intérprete no solo era inevitable, sino necesaria. Si bien esta decisión, en un principio, fue práctica, debido a la carga académica y laboral que limitaban las posibilidades de coordinar un elenco externo, con el tiempo adquirió un significado más profundo. Al asumir su propio cuerpo como territorio de exploración, la obra comenzó a adquirir un carácter más íntimo y autobiográfico.

Este giro metodológico transformó la aproximación a la coreografía. En lugar de imponer una estructura preconcebida, el movimiento emergió a partir de la experiencia encarnada: los gestos, las tensiones y la memoria corporal se convirtieron en el punto de partida del proceso creativo. Así, la obra dejó de ser una construcción externa para convertirse en un testimonio físico de la memoria. Cada exploración de movimiento revelaba capas de significado que antes no habían sido consideradas, permitiendo entender la coreografía como un diálogo entre la memoria del cuerpo y la búsqueda de un lenguaje escénico propio.

El descubrimiento central de esta etapa fue comprender que el cuerpo no solo ejecuta movimientos, sino que es un archivo vivo de experiencias, emociones y contradicciones. Cada gesto contiene huellas del pasado, memorias impuestas y deseos de emancipación. Al permitir que el proceso creativo se anclara en la experiencia encarnada, la obra comenzó a revelarse desde la necesidad de reconstruir esas memorias, resignificarlas y dotarlas de un nuevo sentido en escena.

Desde temprana edad, el cuerpo se convirtió en un espacio de tensión, un territorio atravesado por mandatos impuestos sobre lo que debía ser y cómo debía comportarse. La educación recibida, las dinámicas familiares y los roles de género asumidos desde la infancia fueron configurando un cuerpo que aprendió a restringirse, a adaptarse a las expectativas externas y a silenciarse. Esta imposición de límites generó una memoria corporal de opresión que, al mismo tiempo, contenía dentro de sí una pulsión latente de emancipación.

Al iniciar el proceso creativo, los primeros movimientos surgieron desde esta memoria profunda, desde la sensación de estar atrapada en un cuerpo que buscaba

romper con las estructuras que lo moldearon. Fue a través de la exploración del gesto y la repetición que comenzó a revelarse un lenguaje físico propio, uno que no partía de la técnica, sino de la necesidad visceral de dar forma a aquello que había permanecido contenido.

El descubrimiento central de esta etapa fue comprender que el cuerpo no solo ejecuta movimientos, sino que es un archivo vivo de experiencias, emociones y contradicciones. Cada gesto contiene huellas del pasado, memorias impuestas y deseos de emancipación. Al permitir que el proceso creativo se anclara en la experiencia encarnada, la obra comenzó a revelarse desde la necesidad de reconstruir esas memorias, resignificarlas y dotarlas de un nuevo sentido en escena.

Este enfoque permitió que **ISKAY** no solo fuera una coreografía, sino un espacio de resistencia y transformación, donde el movimiento no era solo una expresión estética, sino un lenguaje que daba voz a lo no dicho, a lo fragmentado y a lo que necesitaba ser nombrado desde el cuerpo. Mugarik Gabe (2021) enfatiza la memoria histórica como una herramienta de emancipación que debe trascender la victimización para convertirse en un principio de acción. En palabras del autor:

El trabajo de memoria histórica sirve para nuestra emancipación siempre y cuando se convierta en principio de acción para el presente; no para quedarnos en el lugar del sufrimiento y de la eterna víctima. Tomando conciencia de nuestra historia, podemos sacar aprendizajes de ella, y saber lo que queremos y lo que no queremos para nuestra vida. No basta soñar con una sociedad en paz; se requiere poner día tras día un límite contundente a cualquier manifestación de violencia, y actuar sin violencia. No es suficiente querer ser libres, hay que actuar en libertad, cotidianamente. (Gabe, 2021, p. 68)

Esto resuena directamente con el proceso de reconstrucción de la historia dentro de la creación de ISKAY, donde el cuerpo se concibe como un archivo de memoria que no solo contiene las huellas de la opresión, sino que también posibilita su transformación.

En la reconstrucción del proceso creativo, la memoria del cuerpo cargada de experiencias de infancia, imposiciones patriarcales y restricciones impuestas no se presenta solo como un testimonio de sufrimiento, sino como un punto de partida para

la resignificación y la resistencia. La coreografía no se queda en la denuncia o en la representación de una herida, sino que transforma esa memoria en un lenguaje escénico de emancipación.

En ISKAY, esta acción se manifiesta a través del movimiento, donde cada gesto rompe con las estructuras heredadas y se convierte en una afirmación de autonomía. La obra no solo refleja la opresión, sino que pone en práctica un acto cotidiano de resistencia y libertad, convirtiendo la danza en un vehículo de transformación activa, tanto en lo personal como en lo colectivo.

Capa 2. Encuentro con el feminismo decolonial, lo ch'ixi y la "herida colonial": la identidad fragmentada como territorio de creación

Si la primera capa en el proceso de construcción coreográfica partió de la memoria encarnada en el cuerpo y la necesidad de liberar tensiones impuestas desde la infancia y el entorno patriarcal, la segunda capa se revela en el reconocimiento de la identidad fragmentada como punto de partida para la creación.

El proceso de investigación comenzó con la necesidad de encontrar un tema que pudiera adaptarse a dos mujeres en escena. Desde el inicio, el feminismo decolonial emergió como un punto de partida necesario, pues conectaba con el propio sentir interno de fragmentación, contradicción y confusión de la autora. A lo largo de su vida, ha determinado la urgencia de liberarse del mandato patriarcal, de cuestionar las estructuras que limitaban su existencia y su manera de habitar el mundo. Esta constante lucha por la emancipación se reflejó en la exploración coreográfica y en cada decisión tomada durante el proceso creativo.

Fue entonces cuando encontró el concepto de lo *ch'ixi*, desarrollado por Silvia Rivera Cusicanqui (2010). Esta idea de la hibridación identitaria le permitió reconocer que la contradicción no era un problema, sino un punto de partida. Aquí fue clave la noción de la herida colonial como un legado histórico y cultural que continúa afectando a los cuerpos y a las subjetividades contemporáneas. De manera descriptiva, la herida colonial puede entenderse como la herencia de desigualdades, violencias y estigmas que se han transmitido a lo largo de generaciones, y que se introyectan en el cuerpo

femenino a lo largo de distintas etapas de la vida. Desde los roles de género impuestos hasta la percepción de inferioridad cultural, estas marcas van configurando una identidad fragmentada y contradictoria en cada mujer.

A partir de las primeras improvisaciones, se notó la presencia de tensión y resistencia en los cuerpos. Se integraron conceptos del feminismo decolonial y se indagó en el significado de lo *ch'ixi*, un concepto que describe la coexistencia de elementos opuestos dentro de una misma entidad, el cual fue tomado en cuenta desde un inicio como fuente importante de inspiración para la temática. Rivera Cusicanqui (2010) plantea que lo *ch'ixi* es

ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción *ch'ixi*, como muchas otras (*allqa*, *ayni*) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario. (p. 69)

Reconocer esta herida colonial como motor de inspiración fue fundamental para definir el tema coreográfico. La herida aludía tanto a la experiencia individual como a la colectiva, y se expresaba en la sensación de habitar un cuerpo-archivo cargado de memorias impuestas y resonancias históricas. Preguntarse cómo representar escénicamente esta tensión entre lo impuesto y lo propio llevó a la autora a explorar los múltiples pliegues de la identidad femenina, donde las vivencias personales se funden con la memoria ancestral, generando una lucha interna permanente.

El encuentro con el feminismo decolonial permitió ampliar la exploración más allá de lo personal, situando la experiencia individual dentro de un marco histórico y social más amplio. El cuerpo ya no solo cargaba memorias de la infancia y restricciones patriarcales, sino que también era un archivo de heridas colectivas, aquellas que han sido transmitidas generacionalmente a través de estructuras coloniales, raciales y de género.

Desde esta perspectiva, surgió la necesidad de un nombre para la coreografía que encapsulara las múltiples capas de significados que se iban tejiendo en el proceso creativo. La palabra *Iskay*, que en quechua significa "dos", emergió como una

elección simbólica y profundamente resonante. Inspirada por la teoría *chexe* como metáfora central y motivada por las epistemologías del sur que sustentan al feminismo decolonial, *Iskay* no solo dialoga con las dualidades del cuerpo-territorio femenino, sino que también encarna el diálogo entre la fragmentación y la integración de la identidad.

El término es a la vez poético y elusivo, evitando una representación literal de las experiencias que aborda la obra. En cambio, invita a una interpretación más abstracta, enfatizando el carácter relacional y dialógico del proceso de reconstrucción identitaria. Este nombre no solo conecta con el linaje ancestral de las culturas andinas, sino que también se alinea con la propuesta estética y conceptual de la coreografía, reflejando el entrelazamiento de lo personal y lo colectivo, de la memoria y la resistencia, de la opresión y la emancipación.

A través del cuerpo en escena, se exploró cómo las identidades femeninas han sido históricamente moldeadas por estructuras de poder, pero también cómo esas mismas identidades tienen la capacidad de desbordar, resistir y redefinirse. La coreografía dejó de ser solo un ejercicio de expresión personal para convertirse en un espacio de negociación entre memoria e identidad, entre opresión y emancipación.

Capa 3. De los rituales emancipatorios a la dialéctica: la dialéctica como detonador en la construcción del método coreográfico

Inicialmente, se pensó en los rituales emancipatorios como un medio creativo para la puesta en escena. Se imaginaba la construcción de un espacio escénico que funcionara como un territorio simbólico donde los cuerpos pudieran liberarse de las estructuras opresivas. Sin embargo, con el tiempo, esta idea se fue diluyendo. La emancipación no era un acto único, sino un proceso continuo de transformación que no podía reducirse a una acción ritualizada. En su lugar, la dialéctica comenzó a tomar protagonismo en la investigación, y con ella la necesidad de abordar lo especular como un recurso visual y conceptual.

El tránsito de la idea de lo ritual hacia la dialéctica no surgió de manera espontánea, sino que fue un hallazgo detonante dentro del proceso de investigación, impulsado por un momento clave en el curso Seminario de Principios Socioanalíticos para las Artes y la Danza. Durante una de las sesiones, al intentar explicar la búsqueda de la no dualidad, inspirada en el concepto de lo *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui (2010), la profesora sugirió que la exploración podría estar relacionada con la dialéctica. En ese momento, su comentario abrió un nuevo campo de interrogación: ¿era la dialéctica el marco teórico que podía dar sentido a la investigación?

A primera vista, la propuesta dialéctica parecía ofrecer un camino claro. La contradicción como motor de evolución, el juego de tesis, antítesis y síntesis, y la relación entre elementos en conflicto daban sentido a los procesos que estaba explorando en el cuerpo. Sin embargo, a medida que se profundizó en esta idea, se identificó que la dialéctica no era el absoluto que engloba la investigación, sino más bien una herramienta conceptual que permitía explicar ciertas dinámicas del proceso coreográfico.

La clave de esta comprensión vino al encontrar la teoría de la espiral dialéctica de Pichón Rivière, que plantea que los procesos no avanzan de manera lineal ni en ciclos cerrados, sino que se despliegan en forma de espiral, pasando por el mismo punto una y otra vez, pero de maneras diferentes. En este sentido, Maggio (2012) expone que

Pichon Rivière desarrollará la teoría del vínculo tomando como eje principal para su comprensión al proceso dialéctico entendido como un proceso que tiene una estructura en espiral, es decir, donde los vínculos internos y los vínculos externos se van integrando entre sí pero que en cada negación y nueva síntesis, el sujeto se va desarrollando estructuralmente a un nivel superior a través del aprendizaje vincular-experiencial con los demás sujetos y objetos, es decir, con el contexto real y exterior. (p. 3)

Esto implica que el desarrollo no es lineal, sino que avanza en una forma que repite y supera etapas anteriores en un ciclo continuo. La espiral sugiere que cada nueva etapa de desarrollo es una integración y superación de las etapas previas,

llevando al sujeto a un nivel más alto de comprensión y desarrollo. La dialéctica dejaba de ser solo una lógica de oposición y superación para convertirse en un modelo que explica la evolución de los estados, el aprendizaje a través de la repetición no idéntica y la transformación progresiva de la identidad.

Fue en este punto donde se logró definir la coreografía como una gran espiral dialéctica, un proceso en el que los cuerpos transitan constantemente por el mismo lugar, las mismas preguntas, las mismas tensiones, pero cada vez desde una nueva perspectiva, desde una nueva síntesis que permite seguir evolucionando. Así, el movimiento en escena no representa una solución definitiva, sino una exploración constante, un proceso de negociación interna y externa, donde la identidad nunca es fija, sino que se está redefiniendo a cada paso.

Capa 4. Especularidad e identidad fragmentada: la especularidad como representación del conflicto interno de una identidad fragmentada

El desafío fue encontrar la forma de conectar a dos mujeres en escena bajo estas ideas. La especularidad se convirtió en una herramienta para representar el desdoblamiento de la identidad femenina, mostrando cómo las mujeres conviven con una imagen de sí mismas que ha sido construida socialmente y que muchas veces no les pertenece. A través de la exploración de la relación especular entre las intérpretes, la coreografía comenzó a reflejar esa tensión entre la identidad impuesta y la identidad deseada. La idea de lo *ch'ixi* hablaba de no-dualidad, de la coexistencia de múltiples posibilidades dentro de un mismo ser, y esta noción se trasladó directamente a la coreografía.

Sin embargo, el hallazgo sobre la especularidad no fue algo inicialmente concebido de manera consciente, sino que emergió de forma intrínseca a medida que la coreografía se desarrollaba. Este aspecto fue revelado como una clave interpretativa en una de las muestras de avance coreográfico del curso Taller de Expresión y Composición, cuando el profesor guía señaló en su retroalimentación cómo la interacción entre las intérpretes evocaba un reflejo mutuo, un juego de identidades fragmentadas en constante diálogo. Esta observación permitió profundizar en la comprensión de la obra, reconociendo que el recurso especular ya estaba presente en el lenguaje corporal de manera intuitiva antes de ser formalmente reconocido dentro del discurso coreográfico.

En el desarrollo de la coreografía, la presencia de dos mujeres en escena no respondía a la intención de asignarles identidades fijas o dicotómicas, como si una representara la identidad expuesta y la otra la identidad deseada. Por el contrario, lo que se buscaba expresar a través de esta dualidad era la tensión constante entre ambas, evidenciando el conflicto interno que define la experiencia de la identidad femenina en un mundo que impone normas y expectativas contradictorias.

Más que dos personajes con roles diferenciados, las bailarinas encarnaban un solo ser dividido en disputa consigo mismo. La coreografía no pretendía representar un tránsito lineal de una identidad hacia otra, sino hacer visible la negociación permanente entre lo que se ha sido, lo que se espera ser y lo que se desea construir.

Desde esta perspectiva, la especularidad no funcionaba como un simple reflejo entre dos entidades separadas, sino como un campo de batalla en el que ambos cuerpos se debatían. En escena, las intérpretes no se limitaban a imitarse o contraponerse, sino que entraban en un diálogo físico donde la tensión, la resistencia y la convergencia ocurrían simultáneamente.

Esta lucha coreográfica entre ambas bailarinas representaba las múltiples capas de la identidad, que no se resuelven en una síntesis final, sino que permanecen en constante redefinición. Lo *ch'ixi*, como concepto de coexistencia de opuestos sin necesidad de fusión, se manifestaba en la forma en que los cuerpos compartían un mismo espacio sin perder su contradicción, generando un lenguaje escénico que expresaba la naturaleza ambigua y compleja de la identidad femenina.

Capa 5. ISKAY como ritual emancipatorio: un ritual de autoconocimiento y transformación interna

Durante el proceso creativo, los rituales emancipatorios parecían un camino claro para estructurar la coreografía. Inicialmente, se imaginó la puesta en escena como un espacio donde el cuerpo pudiera liberarse de estructuras opresivas a través de gestos simbólicos. Sin embargo, a medida que la investigación avanzó, esta idea se transformó; la emancipación no era un acto cerrado ni un rito impuesto externamente, sino un proceso continuo de transformación.

Paradójicamente, hacia el final del proceso, esta noción de ritual reapareció con más fuerza, pero desde una nueva perspectiva. ISKAY no necesitaba incorporar rituales de forma explícita, porque en su totalidad era un ritual en sí mismo. La obra ya contenía los elementos esenciales de un rito de transformación, donde el cuerpo se convertía en el medio para explorar, confrontar y liberar memorias, tensiones y conflictos internos.

ISKAY se configuró como un viaje profundo al interior, un proceso de autoconocimiento en el que el movimiento no solo expresaba la fragmentación de la identidad, sino que operaba como un espacio real donde esta fragmentación se enfrentaba y resignificaba. A través de la coreografía, los cuerpos no solo

interpretaban un discurso, sino que habitaban una experiencia en la que podían transitar por sus propias historias, explorar sus límites y desatar los nudos internos que condicionan su forma de ser y moverse.

Este proceso se asemejaba a una meditación en movimiento, un estado de profunda introspección donde cada gesto se convertía en una herramienta para resolver conflictos profundos. La obra no solo se desarrollaba en un mundo imaginario, sino que tenía un impacto real y transformador en quienes la habitaban. ISKAY dejó de ser solo una coreografía para convertirse en un ritual de autoconocimiento, donde cada intérprete atravesaba un proceso de emancipación personal, fusionando su experiencia con la problemática colectiva de la obra. En su tesis *Luz, cámara, ritual*, Fernández (2015) plantea que el proceso creativo puede asociarse al ritual, funcionando como un juego en el que el artista manifiesta lo indecible, conectando con el tiempo mítico, su historia, el presente y el futuro. La autora afirma que

El proceso creativo podría asociarse al ritual, al juego en el que el artista manifiesta todo aquello que no puede ser dicho; es la sublimación, la conexión con el tiempo mítico, con su historia (con su memoria histórica), con el presente y con el futuro. La obra de arte es el producto final de ese rito. (p. 4)

Esta perspectiva refuerza la concepción de ISKAY como un evento ritual en sí mismo, un espacio donde la identidad fragmentada se representa se confronta y se resignifica a través del movimiento, funcionando como un rito de transformación y autoconocimiento. Así, el proceso creativo se consolidó como un viaje de exploración y descubrimiento, donde cada etapa, cada hallazgo teórico y cada ensayo contribuyeron a la construcción de un lenguaje corporal propio, un lenguaje que no solo hablaba de opresión lucha y resistencia, sino que también afirmaba la posibilidad de cambio, de reinención y de futuro.

IV. Análisis de la experiencia: análisis crítico del registro y reordenamiento de la experiencia

La propuesta coreográfica de ISKAY se estructura como una metodología en capas que emerge desde una experiencia encarnada, subjetiva y situada. Cada una de estas capas no solo responde a una necesidad expresiva o formal, sino que se fundamenta en una mirada teórica que parte del cuerpo como territorio simbólico, donde se inscriben y se disputan las huellas de la violencia patriarcal y colonial. Tal como lo plantea Lorena Cabnal (2019), el cuerpo no es solo un soporte físico, sino un territorio de significación histórica, cultural y política, en el que se manifiestan las violencias y las resistencias de las mujeres. Desde esta comprensión, la metodología en capas de ISKAY es una forma de lectura y escritura del cuerpo-territorio, que dialoga con teorías del feminismo decolonial (Lugones, 2018), la colonialidad del poder (Quijano, 2000), la dialéctica espiralada (Pichón Rivère, 1960) y el espejo como configuración del yo (Lacan, 1949).

Esta estructura metodológica no fue predefinida como una secuencia cerrada; por el contrario, fue emergiendo del proceso mismo de recuperación de la experiencia en una forma espiralada de volver sobre lo vivido para resignificarlo. Tal como lo expone Maggio (2012), retomando a Pichon Rivère (1960), el proceso dialéctico en espiral permite integrar experiencias pasadas desde una nueva comprensión, elevando cada vuelta a un nivel de mayor conciencia. En ese sentido, ISKAY se convierte en una coreografía viva, una praxis de investigación-creación que surge desde la herida y se proyecta como posibilidad de transformación.

El punto de partida metodológico de ISKAY es asumir el cuerpo como archivo vivo, tal como lo han planteado autoras como Butler (1993) e Iris Marion Young (1990) (citadas en Acosta, 2013), quienes analizan cómo la experiencia corporal femenina se encuentra mediada por estructuras de poder que se inscriben en el gesto, la postura, el deseo y la acción. La memoria corporal no es lineal ni discursiva: es fragmentaria, sensorial y a menudo inconsciente. Esta primera capa metodológica se sustenta en la improvisación guiada, los impulsos primarios y las tensiones como detonadores de memoria.

La exploración coreográfica se aleja de la narrativa tradicional y se inscribe en lo sensible, donde la intención no se direcciona hacia una comprensión desde la lógica racional de “quién”, sino que busca provocar y remover los sentidos.

La segunda capa metodológica de ISKAY se despliega a partir de una conciencia política y estética que reconoce el cuerpo como lugar donde se entrecruzan las violencias históricas del patriarcado y del colonialismo. Aquí, el cuerpo femenino no solo resiste, sino que reexiste; es decir, construye nuevas formas de estar en el mundo desde una perspectiva situada y descolonizadora.

Esta propuesta articula una metodología de investigación-creación que interpela, que conmueve y que propone nuevas formas de conocimiento desde lo corporal, lo simbólico y lo sensible. ISKAY, en ese sentido, es un campo de reexistencia, donde la danza deviene lenguaje de sanación y posibilidad de transformación colectiva. La pensadora feminista decolonial Lorena Cabnal (2019) invita a reconsiderar la manera en que se habita el dolor y se inscribe en los cuerpos. Desde su mirada situada, afirma que “Ha sido a partir de interpretar esas violencias y de ver cómo atraviesan mi cuerpo que he visualizado la necesidad profunda de nombrar los acontecimientos de dolor en tanto que sentimientos de emancipación” (p. 117). Esta afirmación abre un horizonte potente para comprender las violencias no solo como experiencias destructivas, sino también como territorios desde los cuales pueden emerger procesos de conciencia, agencia y transformación.

Cabnal (2019) ofrece una clave interpretativa para resignificar el dolor como un umbral, no hacia la victimización, sino hacia la recuperación del cuerpo como espacio de enunciación política. Reconocer las heridas como marcas de un cuerpo-territorio históricamente violentado, pero no rendido, es también una forma de resistencia. En esta lectura, el acto de nombrar, dar palabra, gesto, movimiento a lo vivido, se convierte en un gesto emancipador que subvierte el silencio impuesto y reconstruye una identidad desde la agencia encarnada.

En el contexto de procesos creativos como ISKAY, esta cita cobra especial relevancia: las violencias inscritas en el cuerpo de las intérpretes no se ocultan ni se neutralizan, sino que se transforman en material simbólico, en narrativa corporal, en poética del movimiento. Así, la danza se posiciona como un medio de reescritura de

la memoria, donde el cuerpo ya no es solo lugar de la herida, sino también de la palabra encarnada, del gesto insumiso, del sentido recuperado.

La propuesta de María Lugones (2018) enriquece esta conceptualización al aportar una mirada que identifica cómo la modernidad colonial impuso una matriz de género opresiva que naturaliza la subordinación de las mujeres, particularmente de aquellas racializadas. La colonialidad del género, en este sentido, no solo ordena jerarquías sexuales, sino que estructura modos de existencia y percepción que afectan la subjetividad femenina. En palabras de Lugones (2018), “la decolonialidad implica un proceso de reconstitución de las relaciones de poder que han sido moldeadas por la colonialidad” (p. 110).

En la escena, esta problematización se encarna mediante una corporalidad fragmentada que no representa, sino que expone una subjetividad escindida. Gestos interrumpidos, desplazamientos erráticos, tensiones entre acercamiento y alejamiento entre las intérpretes, permiten al cuerpo revelar la fractura identitaria como vivencia tangible. Esta práctica coreográfica se articula con el pensamiento de Silvia Rivera Cusicanqui (2018), quien a través del concepto de lo *ch'ixi* plantea una lógica de coexistencia conflictiva: identidades que no se funden ni se niegan, sino que conviven en tensión, a lo que la autora menciona “Propongo pensar la identidad, no como encerrada en un mapa, sino como un tejido de intercambios, que también es un tejido femenino y un proceso de devenir” (p. 116).

En ISKAY, lo *ch'ixi* se convierte en una estrategia escénica para expresar la dualidad entre lo propio y lo impuesto. No se busca representar una síntesis, sino evidenciar el conflicto. Los cuerpos dialogan en una contradicción permanente, donde las fronteras entre lo individual y lo colectivo, lo ancestral y lo contemporáneo, se tornan porosas; donde el cuerpo no se expresa solo desde lo íntimo, sino que también carga lo social, lo político, lo cultural; el “yo” está cruzado por el “nosotras”. Esta vivencia escénica se aleja del simbolismo explícito, y se traduce en una energía sensorial que transforma el espacio y afecta al espectador.

El escenario vacío, la luz tenue, los silencios largos y las pausas permiten que la atmósfera se convierta en un espacio de contradicción habitada. La pausa aquí es más que una detención: es un lugar donde la tensión se hace presente sin necesidad

de palabras. En este sentido, la escena se alinea con las reflexiones de Cardona (1993), quien señala que “la eficacia escénica debe partir de la organización de los impulsos estratégicos, que son la razón invisible o tácita de las acciones” (p. 24). La contradicción, entonces, se vuelve cuerpo y atmósfera.

En términos metodológicos, esta capa permitió integrar exploraciones basadas en el contacto, el rechazo, la duplicación y el desplazamiento. A través de estos recursos, las intérpretes transitan un territorio común que no busca establecer acuerdos, sino sostener la tensión. Esta elección estética, política y metodológica genera una coreografía que es, a la vez, experiencia decolonial y ensayo de sanación.

Desde el cuerpo-territorio, esta segunda capa metodológica transforma el conflicto en una presencia escénica viva, donde la identidad fragmentada no es problema que resolver, sino una realidad que se atraviesa. El cuerpo, en su hibridez *ch'ixi*, se vuelve campo de contradicción y posibilidad.

La tercera capa metodológica de ISKAY se articula desde una transformación en el abordaje de la estructura coreográfica. Inicialmente concebida como una serie de rituales emancipatorios, la obra transita hacia una comprensión más compleja y abierta del conflicto, inspirada en el pensamiento dialéctico y en la metáfora de la espiral.

La dialéctica en ISKAY no se presenta como una estructura lógica, sino como una vivencia física y escénica. El conflicto no se resuelve en una síntesis final, sino que se manifiesta como una energía en permanente transformación. En palabras de Houlgate (2005), la dialéctica hegeliana no apunta a conclusiones definitivas, sino a una comprensión más profunda de la realidad a través de la contradicción (p. 54). La coreografía encarna este principio mediante una estructura espiralada, donde cada repetición es distinta, cada retorno es desplazado y cada gesto muta sin cesar.

La espiral dialéctica, en tanto metáfora escénica, permite representar el tránsito emocional, político y simbólico de los cuerpos en escena. Inspirada en la teoría del vínculo de Pichón Rivière, esta estructura espiralada comprende el proceso de desarrollo subjetivo como una serie de vueltas sucesivas que integran lo vivido, lo negado y lo reapropiado, elevando la comprensión en cada ciclo. En ISKAY, esta espiral no es solo conceptual, sino corporal: el movimiento físico de las bailarinas

dibuja trayectorias curvas, circulares, que transitan de un lugar a otro, generando una espacialidad de tránsito continuo.

Metodológicamente, esta capa permite una exploración coreográfica basada en partituras de transformación. Las intérpretes partieron de gestos primarios cargados de tensión para luego desmontarlos y reconstruirlos a través de la repetición, la mutación y la interacción. En este proceso, el gesto pierde su sentido original para adquirir nuevos significados en función del contexto emocional y escénico. Esta estrategia propicia una construcción no lineal del sentido, donde el espectador no sigue una historia, sino que habita un flujo de estados en transformación.

Desde la perspectiva de las personas espectadoras, la estructura en espiral genera una experiencia sensorial inmersiva, donde lo conocido se vuelve extraño y lo repetido adquiere nuevos matices. La obra no ofrece un desenlace, sino una inmersión en el presente escénico como lugar de posibilidad. En este sentido, se recupera la idea de la danza como experiencia liminal: un espacio intermedio donde las fronteras del yo se desdibujan y donde los significados se despliegan desde el cuerpo.

En relación con el cuerpo-territorio, esta capa metodológica permite pensar la identidad como campo de disputas en permanente reformulación. El cuerpo que danza se convierte en un cuerpo que narra desde el tránsito, que no se queda en la denuncia de la violencia, que propone una poética de la transformación. Como menciona Patricia Cardona (1993), “el movimiento escénico puede estructurarse como un acto de reconfiguración subjetiva, donde el impulso, la pausa y la intención interna se vuelven motores del sentido” (p. 24).

Así, la espiral dialéctica se establece como principio estructurante del lenguaje coreográfico de ISKAY. Organiza la escena y expresa la visión de mundo que la obra propone: una visión que renuncia a los finales cerrados, que habita la contradicción y que encuentra en el devenir una vía para resistir, existir y sanar.

Desde la teoría del espejo de Jacques Lacan (1949), esta capa metodológica plantea el cuerpo como reflejo de un yo escindido. Las bailarinas no se representan a sí mismas ni a un otro definido: son reflejo, sombra, eco. La especularidad se convierte en una estrategia para explorar la disociación identitaria provocada por la

violencia patriarcal. El “yo” se reconoce en la otra, pero ese reconocimiento está mediado por la tensión, el rechazo y la búsqueda. Tal como afirma Lacan, “esta forma sitúa la instancia del yo, aún desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo; o más bien, que sólo asintóticamente tocará el devenir del sujeto” (1949, p. 2). Esta imposibilidad de alcanzar una identidad plena o estable se refleja en la intención coreográfica de ISKAY, donde las intérpretes no encarnan una figura definida, sino una presencia desplazada: aparecen como ecos, sombras, reflejos descentrados de sí mismas.

Esta lectura se vincula con la noción lacaniana de que el yo (je) se forma en relación con una imagen externa asumida como propia, aunque dicha imagen no es el cuerpo real, sino una forma idealizada: una *máscara*, una ficción. La fragmentación de la identidad en escena no es solo un recurso estético, sino una vivencia encarnada. La persona espectadora no recibe un mensaje cerrado, sino que es convocado a un estado de extrañamiento, donde lo familiar se vuelve inquietante. En ese quiebre, en esa tensión, emerge una identidad heteroglósica (Bajtín, citado en García, 2006), construida en relación con la otra, desde la otredad.

La obra, en su totalidad, funciona como un ritual no predefinido por una estructura religiosa o cultural, sino forjado desde la inmersión corporal en estados de tránsito. Tal como plantea Deleuze (2005), la isla es ese espacio de separación radical donde es posible volver a empezar. ISKAY crea una isla simbólica, una geografía imaginada en la que las bailarinas pueden desmontar y recomponer sus sentidos, en un proceso de sanación que también interpela a quien especta. En este lugar simbólico, la imagen asumida, la que impone la cultura patriarcal y colonial, ya no coincide con la vivencia interna del cuerpo.

Desde una lectura decolonial, ese *otro* en el espejo no es neutro: es el colonizador. La imagen deseable de humanidad moderna, blanca, occidental actúa como una Gestalt³ colonial, un espejo deformante que impone formas de existencia y modos de ser. Esto genera una enajenación epistémica y ontológica: el sujeto colonizado se ve a través de los ojos del colonizador. Lacan se aproxima a esta idea

³ El término **Gestalt** proviene del alemán y significa "forma" o "configuración". En el ámbito médico y psicológico, la **Gestalt** es un enfoque teórico que busca entender la experiencia humana desde una perspectiva holística, considerando al individuo como un todo integrado. Este enfoque se aplica tanto en la **psicología** como en las terapias centradas en el bienestar emocional y mental.

al afirmar que “la forma total del cuerpo, gracias a la cual el sujeto se adelanta en un espejismo a la maduración de su poder, no le es dada sino como *Gestalt* [...], bajo una simetría que la invierte, en oposición a la turbulencia de movimientos con que se experimenta a sí mismo” (1949, p. 2).

ISKAY no es solo una obra coreográfica; es una metodología viva de recuperación de la experiencia y la memoria desde el cuerpo. Cada capa no opera como un simple recurso técnico, sino como una forma de leer y escribir el cuerpo como territorio en disputa. La teoría no se impone sobre la experiencia, más bien emerge de ella, en un diálogo constante entre lo vivido y lo pensado.

La cuarta capa metodológica de ISKAY se construye a partir del concepto de especularidad como dispositivo escénico para explorar la fragmentación identitaria. En esta propuesta, los cuerpos de las intérpretes no representan personajes definidos, sino que funcionan como reflejos mutuos que se tensionan, se persiguen y se distancian. Esta estrategia se nutre de la teoría del “estadio del espejo” propuesta por Jacques Lacan (1949), quien plantea que, “la imagen especular constituye una instancia fundamental en la conformación del yo, pero también revela su naturaleza ilusoria y escindida” (p. 4).

La fragmentación identitaria, entonces, no es solo un tema conceptual, sino una experiencia encarnada que se hace visible a través del movimiento. En ISKAY, esta fragmentación se expresa mediante gestos duplicados, rupturas de sincronía, desplazamientos que se interceptan y reflejos que se distorsionan. El cuerpo deja de ser unidad para volverse multiplicidad, duda, pregunta. Esta elección metodológica articula la escena con una poética de la inestabilidad, donde la identidad aparece como territorio en disputa, donde una bailarina intenta reconocerse en la otra.

La relación especular entre las intérpretes permite visibilizar las tensiones entre el yo y la otra, entre lo propio y lo impuesto. Esta estrategia performativa se alinea con los planteamientos de Bajtín (citado en García, 2006), quien sostiene que la identidad no puede comprenderse sin la presencia del otro, ya que es a través del diálogo con la alteridad que se configura el sentido del yo. Desde esta perspectiva, ISKAY articula una puesta en escena donde el reconocimiento de cada bailarina solo

es posible a través del reflejo, y donde el conflicto de no reconocimiento se convierte en motor dramático.

Metodológicamente, esta capa se desarrolló mediante exploraciones en espejo, trabajo de desincronización y juego de roles intercambiables. El objetivo no era alcanzar una armonía visual, sino visibilizar las fracturas, los desfases y las zonas de ambigüedad. Esta decisión se fundamenta en la comprensión del cuerpo como territorio colonizado, donde las identidades impuestas conviven con los gestos de resistencia. Cabnal (2019) amplía esta idea al introducir el concepto de cuerpo-territorio, para explorar cómo los cuerpos individuales son también territorios que se encuentran en constante interacción con su entorno social y cultural, en donde el cuerpo femenino no solo habita un espacio físico, sino que también es un lugar de resistencia y opresión en un sistema de poder patriarcal.

La autora hace énfasis de manera plural al concepto de violencia; señala a las violencias como introyecciones que se asientan en el cuerpo de la mujer; estas están íntimamente ligadas con opresiones histórico-culturales que se entraman unas con otras. En este sentido, el cuerpo se convierte en un territorio en disputa, donde se negocian las identidades, las experiencias de violencia, y las formas de resistencia, “en la comprensión de lo que he vivido y sigo viviendo desde el cuerpo, planteo que las violencias son efectos del sistema patriarcal y, por lo tanto, son milenarias” (Cabnal, 2019, p.113). Tal y como menciona la autora, todo lo que se construye sobre los cuerpos forma la base de las opresiones que afectan y que internalizan los sujetos. En este sentido, las violencias que afectan al cuerpo de las mujeres no solo son físicas, sino simbólicas y estructurales, y se inscriben como tensiones internas que distorsionan la autoimagen.

La iluminación y el uso del espacio escénico refuerzan esta vivencia de fragmentación. Cambios abruptos de luz, juegos de sombra y la alternancia entre proximidad y distancia entre los cuerpos generan una atmósfera de incertidumbre perceptiva. De este modo, la escena se convirtió en un campo de tensiones donde habitan la duda, la incomodidad y la afectación sensorial.

Esta cuarta capa metodológica no busca representar una identidad fragmentada, sino hacerla vivir en el cuerpo. La especularidad se vuelve, entonces,

una forma de conocimiento encarnado, donde lo que se muestra es una experiencia compartida de desestructuración. Como sugiere Lacan (1949), el yo se constituye en un espacio de ficción, y es precisamente desde esa ficción que se puede reescribir la subjetividad, el autor menciona que,

[...] la forma total del cuerpo, gracias a la cual el sujeto se adelanta en un espejismo a la maduración de su poder, no le es dada sino como Gestalt; es decir, en una exterioridad donde, sin duda, esa forma es más constituyente que constituida, pero donde sobre todo le aparece en un relieve de estatura que la coagula y bajo una simetría que la invierte, en oposición a la turbulencia de movimientos con que se experimenta a sí mismo animándola. (Lacan, 1949, p. 2)

En ISKAY, la coreografía no reafirma identidades, sino que las pone en crisis, abriendo un espacio para la reconfiguración simbólica desde la escena.

Lacan (1949) propone que el yo se constituye desde la identificación con una imagen externa y ficticia. Esa imagen del cuerpo vista en el espejo es más armónica y completa que la experiencia interna, que es fragmentaria y caótica; el “yo” se configura entonces como un punto de equilibrio dinámico entre dos fuerzas opuestas, pero complementarias.

Por un lado, está el sujeto como movimiento, que representa el caos, la transformación constante y la sensación de estar incompleto, algo inherente a la existencia humana, aspecto del sujeto que refleja su naturaleza abierta, fluida y en constante devenir, marcada por la búsqueda y la falta. Por otro lado, el “yo” también se relaciona con la percepción de unidad, poder y forma cerrada, que simboliza estabilidad, coherencia y control, esfuerzo del sujeto por definirse, estructurarse y presentarse como un ser completo e integrado frente al mundo y a los demás.

Esta tensión entre el cuerpo vivido fragmentado, caótico, pulsional, y la imagen especular que refleja unidad, control, completitud, se reactiva en la danza como un lugar de crisis. En ISKAY, los cuerpos se espejan, se buscan y se reconocen mutuamente para desestabilizarse, para evidenciar esa distancia entre lo que se siente y lo que se proyecta. La otredad en la escena se vuelve un espejo inquietante:

no devuelve una imagen nítida del yo, sino una fisura, una descomposición, una pregunta.

Así, la coreografía no representa identidades cerradas, sino que las pone en movimiento: como en el estadio del espejo lacaniano, la subjetividad no es un punto de llegada, sino una construcción en permanente desequilibrio. La relación especular se convierte en un intento de reconocimiento imposible, donde el reflejo de la otra mujer revela tanto un deseo de completitud como la imposibilidad de alcanzarla. En ese espacio de fisura, de fallido reconocimiento, emerge la potencia simbólica de la escena.

La quinta y última capa metodológica de ISKAY articula el sentido global de la obra como un proceso ritual de reexistencia. Esta capa no es una conclusión narrativa, sino una apertura simbólica a la sanación y la transformación. En este nivel, la escena se concibe como un umbral: un territorio simbólico donde los cuerpos que corresponden a dos partes de una misma identidad, luego de atravesar la violencia, la fragmentación y el conflicto, se reconcilian consigo mismos y entre sí.

Esta capa recoge aprendizajes, tensiones y aperturas de las capas anteriores, y los canaliza en una atmósfera escénica de reconciliación. Sin embargo, no se trata de una resolución armónica, sino de una integración crítica y sensible de la experiencia. Según Varea y Zaragocin (2017), “desde una perspectiva feminista decolonial del Buen Vivir, una vida plena no se alcanza mediante la ausencia de conflictos, sino a través de la reconfiguración de las relaciones basada en una ética de cuidado, reciprocidad y comunidad” (p. 23).

Metodológicamente, esta capa se construyó a partir de partituras corporales que evocan el tránsito hacia la armonía sin perder la memoria de la herida. Se recurrió a gestos suaves, sincrónicos, y a una espacialidad compartida que sugiere la posibilidad de un lenguaje común. A nivel sonoro y lumínico, la escena se tornó cálida, expansiva, acogedora, proponiendo un clima emocional que invitó a respirar después de la tormenta.

Este cierre coreográfico funciona como ritual, no en un sentido tradicional o religioso, sino como práctica escénica que permite al cuerpo reconfigurarse a sí

mismo. ISKAY se expresa en la forma de una danza que no busca representar la sanación, sino propiciarla como experiencia colectiva.

El cuerpo-territorio, luego de haber sido transitado por la violencia, el conflicto dialéctico, la especularidad y la hibridez, encuentra en esta última capa un espacio para resignificar; no retorna a un estado anterior, sino que construye una nueva posibilidad identitaria, emocional y política. La danza se vuelve, entonces, el lenguaje de esa transformación, y la escena, un lugar de posibilidad. La dramaturgia no busca enseñar nada, sino abrir un espacio de resonancia. Así, ISKAY se afirma como una propuesta metodológica de creación-investigación encarnada, donde la coreografía, además de un producto estético, representa una praxis de sanación, resistencia y resignificación.

El análisis crítico de ISKAY revela una metodología de creación que emerge desde la memoria corporal, la experiencia situada y la resistencia simbólica. Las cinco capas desarrolladas no responden a una secuencia técnica ni a un modelo preestablecido, sino a un proceso de exploración encarnado que entreteje cuerpo, teoría y poética desde una lógica espiralada. Esta metodología en capas constituye una forma de conocer desde el cuerpo-territorio, en tanto espacio de inscripción de las violencias, pero también de gestación de saberes.

A lo largo del proceso, se evidenció cómo el cuerpo femenino, entendido desde la perspectiva de Lorena Cabnal (2019), es un recipiente de experiencias, pero también un territorio en disputa que permite resignificar lo vivido. Este cuerpo se convirtió en texto, en archivo, en espejo y en ritual, dando lugar a una narrativa no lineal donde la danza canalizó la transformación subjetiva, colectiva y política. Esta forma de hacer investigación-creación legitima el cuerpo como productor de conocimiento y desafía los formatos tradicionales de producción académica. Desde una perspectiva decolonial y feminista, ISKAY transforma la violencia mediante una poética de la reexistencia. El resultado no es una coreografía terminada, sino un campo semántico donde el movimiento se convierte en lenguaje y en posibilidad de reconstrucción identitaria.

Finalmente, la autora reconoce que, como creadora, este proceso significó una forma de reconciliación con sus propias memorias, una oportunidad para mirar la

herida no desde el dolor perpetuado, sino desde la potencia de la creación. La metodología desarrollada es también una forma de abrazar su condición de mujer, de artista y de cuerpo-territorio, desde una ética del cuidado, la verdad corporal y la sanación colectiva. ISKAY, así, se inscribe como un gesto político, un grito poético y una apuesta metodológica que nace del cuerpo y vuelve al cuerpo, para nombrar lo que durante tanto tiempo fue silenciado.

V. Principales hallazgos del proceso creativo en ISKAY

5.1. Hallazgos colectivos: una conclusión

El proceso de creación de ISKAY ha revelado que la coreografía puede devenir método, lenguaje, ritual y espejo. La sistematización del proceso confirmó que no se trató de una secuencia lineal de pasos, sino de una espiral viva donde la investigación corporal, la teoría crítica y la poética escénica se entrelazaron para dar lugar a un modo propio de hacer danza. Un método que no impone, sino que escucha; que no dirige, sino que convoca; no busca resultados cerrados, sino caminos de emancipación.

Desde sus inicios, ISKAY se pensó como un espacio de resistencia ante las formas de dominación que marcan el cuerpo femenino. Pronto se comprendió que ese cuerpo es un archivo, un palimpsesto donde se inscriben las memorias coloniales y patriarcales, y que la danza tenía la potencia de abrir esos archivos para encarnar, confrontar y transformar la historia. Así, los lenguajes del movimiento se poblaron de tensiones, de gestos fragmentados, de contenciones que hablaban sin palabras, revelando lo que históricamente ha sido silenciado.

Uno de los grandes giros del proceso fue entender que la emancipación no es un clímax, ni un final glorioso, sino un tránsito continuo. El cuerpo no se libera de una sola vez: cae, se quiebra, se levanta, vuelve a caer. La obra se volvió entonces no lineal, marcada por repeticiones, ambigüedades y mareas afectivas. Esta decisión estética y política permitió romper con narrativas hegemónicas del triunfo y abrazar la complejidad del camino.

En el devenir de los ensayos apareció, sin haber sido prevista, la especularidad. Las intérpretes comenzaron a reflejarse mutuamente como si fueran proyecciones distorsionadas de una misma identidad fragmentada. Esta relación evocó la teoría lacaniana del espejo, pero desde una perspectiva encarnada: no se trataba de reconocerse; más bien, se buscaba soportar la tensión entre lo que se es, lo que se espera ser y lo que se desea ser. Así, el espejo escénico se volvió metáfora de la alienación y también de la posibilidad de reconocerse en la otra.

La ritualidad atravesó toda la obra como un dispositivo simbólico que permitió reinscribir el cuerpo en un tiempo otro, donde el dolor podía ser narrado y resignificado. Cada repetición, cada pausa, cada circularidad, operó como gesto de memoria y de posibilidad. ISKAY se volvió así un ritual laico donde la danza nombró lo innombrable y tejió con sus movimientos la posibilidad de una sanación poética.

Sin embargo, quizás el hallazgo más profundo fue presenciar cómo lo que partió como un sentir íntimo fue devuelto por quienes conformaron el equipo creativo como pensamiento encarnado, como lenguaje compartido. Ser testiga de esa devolución, de esa expansión del sentido, ha sido una revelación. ISKAY se confirmó como un espacio no colonizador, donde cada participante fue agente creador, parte de una colectividad que se unificó sin perder su diferencia, que se potenció precisamente en la singularidad de cada aporte.

ISKAY es un aprendizaje que no cesa. Un proceso donde lo individual trasciende y se reconstruye en la colectividad; un espejo donde mirarse sin temor, un cuerpo donde resistir y un lenguaje donde, por fin, danzar la posibilidad.

5.2. Reflexión general de los hallazgos colectivos e individuales

Ser testiga del modo en que las personas involucradas en ISKAY le devolvieron a la autora, a través de sus propias palabras, gestos y creaciones, lo que en un principio nació como un sentir profundamente personal, ha sido uno de los hallazgos más conmovedores y reveladores de este proceso. Lo que empezó como una herida íntima, como un grito callado en el cuerpo, fue tomando forma en otras voces, otros cuerpos, otras sensibilidades, hasta convertirse en una constelación de miradas que, sin perder su singularidad, encontraron un pulso común.

Este proceso ha confirmado una intuición vital: que la creación artística, cuando es honesta, cuando nace desde una ética de la escucha y el cuidado, se vuelve un territorio fértil para lo colectivo. ISKAY no fue construida desde una mirada colonizadora del hacer artístico, sino desde la conciencia de que cada persona involucrada era agente creador, portadora de saberes y sentires imprescindibles para el tejido total de la obra.

La colectividad aquí no fue masa homogénea, sino diversidad que se unificó en su diferencia, una coreografía de subjetividades resonantes. Los aportes de Elián, Hellen, Alejandro y Eduardo desde la interpretación y dramaturgia del movimiento, la imagen, la música y el diseño de vestuario, amplifican el sentido de la obra, abriéndose, profundizando, encarnando.

ISKAY enseñó que lo individual puede ser semilla, pero solo florece plenamente cuando encuentra tierra común, cuando se entrega a la transformación que trae el encuentro. En este sentido, ISKAY es aprendizaje, una espiral donde lo personal se trasciende, y la colectividad se vuelve espejo, sostén y posibilidad de reconstrucción.

5.3. Hallazgos individuales

Eduardo Real, Diseñador

“Desde un lugar artístico donde tuve una gran libertad de expresión de mi arte según mi entendimiento de lo que es ISKAY; una dualidad que nos habita a todas y todos entre fuego y calma, calor y frío, curvas y líneas, seducción y timidez. Descubrí mucho en el proceso de creación de ropa femenina, ya que no es mi especialidad, y resultó ser un éxito desde un punto de vista estético, corte y elección de materiales para resaltar cuerpos bailando. Fuera de lo técnico, igual pude ver un trabajo en conjunto con personas teniendo talentos artísticos de horizontes distintos entre música, baile y fotografía. Crear un punto en donde varias competencias puedan reunirse es lo que hace que un proyecto se lleve hasta el éxito además de un ámbito seguro para la comprensión y expresión personal de cada talento. Es así y no de otra manera que quiero trabajar de hoy en adelante”. (Comunicación personal, 30 de marzo de 2025)

Elián López, Intérprete-bailarina

“Personalmente, me ha retado desde múltiples aristas e inevitablemente no puede una no sentirse atravesada por el tema. Siempre traté de conectar con Ale, su energía y búsqueda, incluso entender y traducir su movimiento y energía, y poco a poco me fue

llevando en este viaje interior donde también elegí mis batallas internas y me di a la tarea de confrontar partes oscuras, colonizadas desde lo subjetivo y enterradas en la memoria. Tuve que llevar esta información a mi vida, a mis experiencias, y emancipar y sublevar parte de mí como mujer”. (Comunicación personal, 30 de marzo de 2025)

Hellen Hernández, Artista gráfica

“Todas las decisiones estéticas han estado interconectadas y he procurado que sean coherentes con el tema y el mensaje de ISKAY. La estética no debe ser solo decorativa, sino que debe servir a la narrativa y profundizar la comprensión del espectador sobre esta historia. Es por ello que la forma en que se enmarcan las tomas puede influir en cómo se perciben las relaciones entre ambos personajes, así como la importancia del entorno. Por ejemplo, usar planos abiertos para mostrar el vasto océano en contraste con planos cerrados de los personajes puede enfatizar lo interno del conflicto que plantea la coreografía. El acompañamiento durante el proceso ha sido muy desde el cariño y el respeto, permitiendo la libertad creativa de mi trabajo, que, en complemento con el diseño de vestuario, la música, y en sí la coreografía, se ha potenciado, generando un sentimiento de satisfacción por el buen trabajo en equipo y con un deseo de que se extienda más allá de esta etapa de Maestría”. (Comunicación personal, 30 de [marzo de 2025](#))

Alejandro Jiménez, Compositor

“Personalmente, la obra me dio la oportunidad de comprender la necesidad que tiene la autora de poner sobre la palestra el tema de la violencia patriarcal y hegemónica, de revisar los vestigios de una herida colonial que nos atraviesa a todas las personas de este lugar del mundo; de replantearme como artista, cuando sea necesario, la forma en que nos desenvolvemos y actuamos desde la posición que sea, para estar alerta de no ejercer una actitud que replique lo que queda de manifiesto en la historia que conocemos y que se pone en evidencia”. (Comunicación personal, 30 de marzo de 2025)

VI. Estrategia de divulgación

Como parte del proceso de socialización y circulación del conocimiento generado en esta sistematización, se propone la creación de un video documental breve, en el que las personas integrantes del equipo creativo compartan, desde su propia voz y disciplina, la experiencia vivida durante la creación de ISKAY.

Este video no solo tiene una finalidad informativa, sino también poética y afectiva, ya que fue grabado en la playa que sirvió de refugio, inspiración y laboratorio creativo. Ese territorio cargado de simbolismo y memoria sensorial se convierte también para el equipo en el espacio escénico del relato, articulando danza, música, vestuario y fotografía como lenguajes que dialogan con el paisaje y con la experiencia compartida.

Cada integrante del equipo, desde la danza, la música, el diseño, la imagen y la producción, expone brevemente su aporte, sus descubrimientos y el sentido que tuvo para sí mismo participar en este proceso. El video busca acercar a la audiencia al corazón del proyecto no como un producto terminado, sino como una experiencia viva, construida desde la colaboración y la escucha.

Esta pieza audiovisual será difundida en redes sociales, muestras artísticas, espacios académicos y culturales, como una forma de devolver y compartir con otras y otros los saberes construidos desde esta propuesta.

VII. Referencias bibliográficas

- Acosta, L. (2013). En torno a género y cuerpo vivido. Las visiones de Pierre Bourdieu e Iris Marion Young. *Revista de Filosofía*, 28, 45-60.
- Blanco, J. (2009). *La violencia simbólica en la cultura y el lenguaje*. Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2012a). *La dominación masculina*. Akal.
- Bourdieu, P. (2012b). Violencia simbólica. *Revista Latina de Sociología*, 1(2), 1-4.
- Cabnal, L. (2010). *El cuerpo como territorio: Reflexiones sobre la violencia de género y la resistencia*. Editorial Kape.
- Cabnal, L. (2019). El relato de las violencias desde mi cuerpo territorio. En X. Leyva y R. Icaza (Coord.). CLACSO.
- Cardona, P. (1993). *La percepción del espectador*. Cenidi Danza/INBA.
- Cardona, P. (2000). *La dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas*. Cenidi Danza/INBA/CONACULTA/Escenología.
- Clínica Universidad de Navarra. (s. f.). *Qué es la Gestalt*. <https://www.cun.es/diccionario-medico/terminos/gestalt>
- Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos*. Pre-Textos.
- Fernández, M. (2015). *Luz, cámara, ritual. El escenario artístico de la memoria* [tesis de licenciatura]. Universidad Nacional de las Artes.
- Gabe, M. (2021). *Construir memoria frente a las violencias machistas*. Casa de Asociaciones Itziar.
- García, J. (2006). Identidad y alteridad en Bajtín. *Acta Poética*, 27(1), 43-59.
- Gudynas, E. y Acosta, A. (2011). *La renovación de la crítica al desarrollo y el buen vivir como alternativa*. Centro Latino Americano de Ecología Social (CLAES).
- Haesbaert, R. (2020). *Territorio, espacio y poder: Nuevas miradas desde América Latina*. Pontificia Universidad Javeriana.

- Houlgate, S. (2005). *An introduction to Hegel: Freedom, truth and history*. Blackwell Publishing.
- Kojève, A. (1980). *Introduction to the reading of Hegel: Lectures on the "Phenomenology of Spirit"*. Cornell University Press.
- Lacan, J. (1949). *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je)* [ponencia]. XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis, Zúrich.
- Lugones, M. (2018). *Hacia un feminismo decolonial*. Akal.
- Maggio, L. (2012). Espiral dialéctica: Concepto central como ontología relacional en la teoría de Pichon Rivière. *Kairos: Revista de Temas Sociales*, 16(29), 1-7.
- Mignolo, W. D. (2011). *The darker side of Western modernity: Global futures, decolonial options*. Duke University Press.
- Pizarnik, A. (1958). *Las aventuras perdidas*. Altamar.
- Plaza, M. (2007). Sobre el concepto de violencia de género: Violencia simbólica, lenguaje, representación. *Revista Electrónica de Literatura Comparada*, (2), 132-145.
- Plaza, M. (2007). *Violencia de género: Un enfoque multidimensional*. Cátedra.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, globalización y democracia. *Revista de Ciencias Sociales*, 12(1), 201-246.
- Rivera, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis* (1.ª ed.). Tinta Limón.
- Romero, P. (2017). Sobre el habitar femenino en un cuerpo violentado. *Revista CoPaLa: Construyendo Paz Latinoamericana*, 2(3), 121-131.
- Segato, R. L. (2006). *La crítica de la colonialidad en el feminismo latinoamericano*. La Aurora.
- Varea, S. y Zaragocin, S. (2017). *Feminismo y Buen Vivir: Utopías decoloniales*. Imprenta General de la Universidad de Cuenca.

Anexos

Anexo 1 Consentimientos informados-equipo creativo

Bailarina: Elián López Jaén

UNIVERSIDAD NACIONAL
CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA E
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA
ESCUELA DE DANZA
MAESTRÍA PROFESIONAL EN DANZA CON ÉNFASIS
EN COREOGRAFÍA
FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
(Para ser participante en un TFG)

Nombre de la investigadora: Alejandra Núñez Moya
Nombre de la persona participante: Elián López Jaén

1. Introducción:
Reciba un cordial saludo. Es un agrado informarle que, como estudiante de la Universidad Nacional, actualmente me encuentro desarrollando el Trabajo Final de Graduación (TFG) modalidad Evento Especializado para optar por el título de Máster en

2. Propósito u objetivos del estudio:
Este proyecto tiene como objetivo general: Analizar las distintas manifestaciones de la violencia experimentadas en el cuerpo-territorio de dos mujeres artistas bailarinas, interpretadas desde la danza, como reivindicación de la relación opresión - resistencia en procura de la reconciliación y reconstrucción de la identidad desde su condición y situación de género femenino.
Como consecuencias esperadas del proyecto se espera la socialización de evento especializado denominado creación coreográfica.

3. Selección de participantes:
La participación en dicha investigación es de forma voluntaria y la selección se hace a criterio

CS Escaneado con CamScanner

de la persona investigadora.

4. Descripción de la participación:
5. Riesgos:
Por el tipo de investigación a realizar usted no corre ningún tipo de riesgo.

6. Beneficios:
Crecimiento personal, desarrollo profesional y exposición de su quehacer artístico.

7. Compensaciones:
Las compensaciones serán de satisfacción personal al contribuir con la creación de una propuesta coreográfica.

8. Confidencialidad:
La información que usted brinde será completamente confidencial.

9. Resultados:
10. Derecho a negarse o retirarse:
La participación suya es absolutamente voluntaria. Por lo que muy respetuosamente le solicito su consentimiento para que usted sea participante en este proceso.

11. Contactos:
La investigación está totalmente respaldada por la Universidad Nacional, específicamente por la Maestría profesional de Danza con énfasis en Coreografía de la Escuela de Danza. Cualquier consulta al respecto se puede realizar a la profesora del trabajo final de graduación, Máster Guiselle Román López al correo electrónico: guiselle.roman.lopez@una.cr o bien a mi persona al correo alenum01@gmail.com

CS Escaneado con CamScanner

12. Copia del documento:
Cada participante recibirá una copia de esta fórmula firmada para su uso personal.

Dicha investigación se realizará totalmente en la institución y bajo la supervisión de las gestoras de capacitación del Programa Cruz Roja Juvenil, de la Cruz Roja Costarricense. Además, se cuenta con el respaldo de la institución para llevar a cabo la misma. Toda información y participación que su hijo (a)/ usted pueda brindar resulta crucial para dicho proceso.

De acuerdo con lo anterior, si voluntariamente accede a participar y colaborar en dicha investigación, muy respetuosamente le solicito llenar los siguientes datos:

Yo Elián López Jaén, número de cédula de identidad 1-1084-309, después de haber leído y comprendido cabalmente todos los detalles referentes a mi papel en la investigación denominada "Diálogos internos desde el cuerpo territorio frente a las diversas formas de dominación patriarcal", estoy totalmente de acuerdo en la participación más en el trabajo final de graduación modalidad evento especializado.

Elián López Jaén 1-1084-309 [Firma]
Nombre Número de cédula Firma

CS Escaneado con CamScanner

UNIVERSIDAD NACIONAL
CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA E
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA (CIDEA)
ESCUELA DE DANZA
CONSENTIMIENTO DE USO DE IMAGEN

Autorización para grabación, reproducción y uso de imagen de las personas participantes en la investigación

Yo Elián López Jaén, número de cédula 1-1084-309, estoy de acuerdo con Alejandra Núñez Moya número de cédula 604030870 investigadora principal del TFG de la Maestría en Danza con énfasis en Coreografía, en grabar, reproducir y utilizar las imágenes recopiladas durante el proceso de la investigación, con fines académicos y educativos por lo que las imágenes podrán reproducirse entera o parcialmente en cualquier formato digital o físico, e integradas a cualquier otro material (fotografía, dibujo, ilustración, pintura, video, animaciones etc.) conocidos o por conocer. Asimismo, las imágenes podrán reproducirse o distribuirse en cualquier espacio físico o digital que se considere pertinente para la divulgación de la investigación.

Por último, la persona participante Elián López Jaén y la investigadora, reconocen por otra parte que la persona no está vinculada a ningún contrato exclusivo sobre la utilización de su imagen.

El presente contrato de autorización para la grabación, reproducción y uso de imagen de las personas participantes fue leído y firmado a las 18:15 horas del día 24 del mes NOVIEMBRE del año 2025 por:

Elián López Jaén 1-1084-309 [Firma]
Nombre completo Número de cédula Firma

Investigadora que solicita el consentimiento
Alejandra Núñez Moya 604030870 [Firma]
Nombre completo Número de cédula Firma

CS Escaneado con CamScanner

Artes: Hellen Hernández

UNIVERSIDAD NACIONAL
CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA E
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA
ESCUELA DE DANZA
MAESTRÍA PROFESIONAL EN DANZA CON ÉNFASIS
EN COREOGRAFÍA
FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
(Para ser participante en un TFG)

Nombre de la investigadora: Alejandra Núñez Moya

Nombre de la persona participante: Hellen Hernández Cerezo

1. Introducción:

Reciba un cordial saludo. Es un agrado informarle que, como estudiante de la Universidad Nacional, actualmente me encuentro desarrollando el Trabajo Final de Graduación (TFG) modalidad Evento Especializado para optar por el título de Máster en ...

2. Propósito u objetivos del estudio:

Este proyecto tiene como objetivo general: **Analizar las distintas manifestaciones de la violencia experimentadas en el cuerpo-territorio de dos mujeres artistas bailarinas, interpretadas desde la danza, como reivindicación de la relación opresión - resistencia en procura de la reconciliación y reconstrucción de la identidad desde su condición y situación de género femenino.**

Como consecuencias esperadas del proyecto se espera la socialización de evento especializado denominado creación coreográfica.

3. Selección de participantes:

La participación en dicha investigación es de forma voluntaria y la selección se hace a criterio

de la persona investigadora.

4. Descripción de la participación:

5. Riesgos:

Por el tipo de investigación a realizar usted no corre ningún tipo de riesgo.

6. Beneficios:

Crecimiento personal, desarrollo profesional y exposición de su quehacer artístico.

7. Compensaciones:

Las compensaciones serían de satisfacción personal al contribuir con la creación de una propuesta coreográfica.

8. Confidencialidad:

La información que usted brinde será completamente confidencial.

9. Resultados:

10. Derecho a negarse o retirarse:

La participación suya es absolutamente voluntaria. Por lo que muy respetuosamente le solicito su consentimiento para que usted sea participante en este proceso.

11. Contactos:

La investigación está totalmente respaldada por la Universidad Nacional, específicamente por la Maestría profesional de Danza con énfasis en Coreografía de la Escuela de Danza. Cualquier consulta al respecto se puede realizar a la profesora del trabajo final de graduación, Máster Guiselle Román López al correo electrónico: guiselle.roman.lopez@una.cr o bien a mi persona al correo alernam03@gmail.com

Escaneado con CamScanner

Escaneado con CamScanner

12. Copia del documentos

Cada participante recibirá una copia de esta fórmula firmada para su uso personal.

Dicha investigación se realizará totalmente en la institución y bajo la supervisión de las gestoras de capacitación del Programa Cruz Roja Juvenil, de la Cruz Roja Costarricense. Además, se cuenta con el respaldo de la institución para llevar a cabo la misma. Toda información y participación que su hijo (a)/ usted pueda brindar resulta crucial para dicho proceso.

De acuerdo con lo anterior, si voluntariamente accede a participar y colaborar en dicha investigación, muy respetuosamente le solicito llenar los siguientes datos:

Yo Hellen Hernández Cerezo número de cédula de identidad 41040042 después de haber leído y comprendido cabalmente todos los detalles referentes a mi papel en la investigación denominada "**Diálogos internos desde el cuerpo territorio frente a las diversas formas de dominación patriarcal**", estoy totalmente de acuerdo en la participación mía en el trabajo final de graduación modalidad evento especializado.

Hellen Hernández Cerezo 41040042 [Firma]
Nombre Número de cédula Firma

UNIVERSIDAD NACIONAL
CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA E
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA (CIDEA)
ESCUELA DE DANZA
CONSENTIMIENTO DE USO DE IMAGEN

Autorización para grabación, reproducción y uso de imagen de las personas participantes en la investigación

Yo Hellen Hernández Cerezo número de cédula 41040042 estoy de acuerdo con Alejandra Núñez Moya número de cédula 604030870 investigadora principal del TFG de la Maestría en Danza con énfasis en Coreografía, en grabar, reproducir y utilizar las imágenes recopiladas durante el proceso de la investigación, con fines académicos y educativos por lo que las imágenes podrán reproducirse entera o parcialmente en cualquier formato digital o físico, e integradas a cualquier otro material (fotografía, dibujo, ilustración, pintura, video, animaciones etc) conocidos o por conocer. Asimismo, las imágenes podrán reproducirse o distribuirse en cualquier espacio físico o digital que se considere pertinente para la divulgación de la investigación.

Por último, la persona participante Hellen Hernández Cerezo, la investigadora, reconoce por otra parte que la persona no está vinculada a ningún contrato exclusivo sobre la utilización de su imagen.

El presente contrato de autorización para la grabación, reproducción y uso de imagen de las personas participantes fue leído y firmado a las 10:24 horas del día 24 del mes marzo del año 2020, por:

Hellen Hernández Cerezo 41040042 [Firma]
Nombre completo Número de cédula Firma

Investigadora que solicita el consentimiento

Alejandra Núñez Moya 604030870 [Firma]
Nombre completo Número de cédula Firma

Escaneado con CamScanner

Escaneado con CamScanner

Compositor: Alejandro Jiménez

UNIVERSIDAD NACIONAL
CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA E
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA (CIDEA)
ESCUELA DE DANZA
CONSENTIMIENTO DE USO DE IMAGEN

Autorización para grabación, reproducción y uso de imagen de las personas participantes en la investigación

Yo Alejandro Jiménez Álvarez número de cédula 206370983, estoy de acuerdo con Alejandra Núñez Moya número de cédula 604030870 investigadora principal del TFG de la Maestría en Danza con énfasis en Coreografía, en grabar, reproducir y utilizar las imágenes recopiladas durante el proceso de la investigación, con fines académicos y educativos por lo que las imágenes podrán reproducirse entera o parcialmente en cualquier formato digital o físico, e integradas a cualquier otro material (fotografía, dibujo, ilustración, pintura, video, animaciones etc.) conocidos o por conocer. Asimismo, las imágenes podrán reproducirse o distribuirse en cualquier espacio físico o digital que se considere pertinente para la divulgación de la investigación.

Por último, la persona participante Alejandra Núñez Moya la investigadora, reconoce por otra parte que la persona no está vinculada a ningún contrato exclusivo sobre la utilización de su imagen.

El presente contrato de autorización para la grabación, reproducción y uso de imagen de las personas participantes fue leído y firmado a las 17 horas del día 30 del mes marzo del año 2025 por:

Alejandro Jiménez Álvarez 206370983 [Firma]
Nombre completo Número de cédula Firma

Investigadora que solicita el consentimiento

Alejandra Núñez Moya 604030870 [Firma]
Nombre completo Número de cédula Firma

Escaneado con CamScanner

12. Copia del documento:

Cada participante recibirá una copia de esta fórmula firmada para su uso personal.

Dicha investigación se realizará totalmente en la institución y bajo la supervisión de las gestoras de capacitación del Programa Cruz Roja Juvenil, de la Cruz Roja Costarricense. Además, se cuenta con el respaldo de la institución para llevar a cabo la misma. Toda información y participación que su hijo (a)/ usted pueda brindar resulta crucial para dicho proceso.

De acuerdo con lo anterior, si voluntariamente accede a participar y colaborar en dicha investigación, muy respetuosamente le solicito llenar los siguientes datos:

Yo Alejandro Jiménez Álvarez número de cédula de identidad 206370983, después de haber leído y comprendido cabalmente todos los detalles referentes a mi papel en la investigación denominada "Diálogos internos desde el cuerpo territorio frente a las diversas formas de dominación patriarcal", estoy totalmente de acuerdo en la participación mía en el trabajo final de graduación modalidad evento especializado.

Alejandro Jiménez Álvarez 206370983 [Firma]
Nombre Número de cédula Firma

Escaneado con CamScanner

de la persona investigadora.

4. Descripción de la participación:

5. Riesgos:

Por el tipo de investigación a realizar usted no corre ningún tipo de riesgo.

6. Beneficios:

Crecimiento personal, desarrollo profesional y exposición de su quehacer artístico.

7. Compensaciones:

Las compensaciones serán de satisfacción personal al contribuir con la creación de una propuesta coreográfica.

8. Confidencialidad:

La información que usted brinde será completamente confidencial.

9. Resultados:

10. Derecho a negarse o retirarse:

La participación suya es absolutamente voluntaria. Por lo que muy respetuosamente le solicito su consentimiento para que usted sea participante en este proceso.

11. Contactos:

La investigación está totalmente respaldada por la Universidad Nacional, específicamente por la Maestría profesional de Danza con énfasis en Coreografía de la Escuela de Danza. Cualquier consulta al respecto se puede realizar a la profesora del trabajo final de graduación, Máster Guiselle Román López al correo electrónico: guiselle.roman.lopez@una.cr o bien a mi persona al correo alejuno03@gmail.com

UNIVERSIDAD NACIONAL
CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA E
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA (CIDEA)
ESCUELA DE DANZA
CONSENTIMIENTO DE USO DE IMAGEN

Autorización para grabación, reproducción y uso de imagen de las personas participantes en la investigación

Yo Alejandro Jiménez Álvarez número de cédula 206370983, estoy de acuerdo con Alejandra Núñez Moya número de cédula 604030870 investigadora principal del TFG de la Maestría en Danza con énfasis en Coreografía, en grabar, reproducir y utilizar las imágenes recopiladas durante el proceso de la investigación, con fines académicos y educativos por lo que las imágenes podrán reproducirse entera o parcialmente en cualquier formato digital o físico, e integradas a cualquier otro material (fotografía, dibujo, ilustración, pintura, video, animaciones etc.) conocidos o por conocer. Asimismo, las imágenes podrán reproducirse o distribuirse en cualquier espacio físico o digital que se considere pertinente para la divulgación de la investigación.

Por último, la persona participante Alejandra Núñez Moya la investigadora, reconoce por otra parte que la persona no está vinculada a ningún contrato exclusivo sobre la utilización de su imagen.

El presente contrato de autorización para la grabación, reproducción y uso de imagen de las personas participantes fue leído y firmado a las 17 horas del día 30 del mes marzo del año 2025 por:

Alejandro Jiménez Álvarez 206370983 [Firma]
Nombre completo Número de cédula Firma

Investigadora que solicita el consentimiento

Alejandra Núñez Moya 604030870 [Firma]
Nombre completo Número de cédula Firma

Escaneado con CamScanner

Escaneado con CamScanner

Diseñador: Eduardo Real

UNIVERSIDAD NACIONAL
CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOGENCIA E
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA
ESCUELA DE DANZA
MAESTRÍA PROFESIONAL EN DANZA CON ÉNFASIS
EN COREOGRAFÍA
FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
(Para ser participante en un TFG)

Nombre de la investigadora: Alejandra Núñez Moya

Nombre de la persona participante: Eduardo Real Morales

1. Introducción:

Reciba un cordial saludo. Es un agrado informarle que, como estudiante de la Universidad Nacional, actualmente me encuentro desarrollando el Trabajo Final de Graduación (TFG) modalidad Evento Especializado para optar por el título de Máster en

2. Propósito u objetivos del estudio:

Este proyecto tiene como objetivo general: Analizar las distintas manifestaciones de la violencia experimentadas en el cuerpo-territorio de dos mujeres artistas bailarinas, interpretadas desde la danza, como reivindicación de la relación opresión - resistencia en procura de la reconciliación y reconstrucción de la identidad desde su condición y situación de género femenino.

Como consecuencias esperadas del proyecto se espera la socialización de evento especializado denominado creación coreográfica.

3. Selección de participantes:

La participación en dicha investigación es de forma voluntaria y la selección se hace a criterio

de la persona investigadora.

4. Descripción de la participación:

5. Riesgos:

Por el tipo de investigación a realizar usted no corre ningún tipo de riesgo.

6. Beneficios:

Crecimiento personal, desarrollo profesional y exposición de su quehacer artístico.

7. Compensaciones:

Las compensaciones serían de satisfacción personal al contribuir con la creación de una propuesta coreográfica.

8. Confidencialidad:

La información que usted brinde será completamente confidencial.

9. Resultados:

10. Derecho a negarse o retirarse:

La participación suya es absolutamente voluntaria. Por lo que muy respetuosamente le solicito su consentimiento para que usted sea participante en este proceso.

11. Contactos:

La investigación está totalmente respaldada por la Universidad Nacional, específicamente por la Maestría profesional de Danza con énfasis en Coreografía de la Escuela de Danza. Cualquier consulta al respecto se puede realizar a la profesora del trabajo final de graduación, Máster Guiselle Román López al correo electrónico: guiselle.roman.lopez@una.cr o bien a mi persona al correo alemmo03@gmail.com

CS Escaneado con CamScanner

CS Escaneado con CamScanner

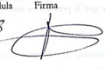
12. Copia del documento:

Cada participante recibirá una copia de esta fórmula firmada para su uso personal.

Dicha investigación se realizará totalmente en la institución y bajo la supervisión de las gestoras de capacitación del Programa Cruz Roja Juvenil, de la Cruz Roja Costarricense. Además, se cuenta con el respaldo de la institución para llevar a cabo la misma. Toda información y participación que su hijo (s)/ usted pueda brindar resulta crucial para dicho proceso.

De acuerdo con lo anterior, si voluntariamente accede a participar y colaborar en dicha investigación, muy respetuosamente le solicito llenar los siguientes datos:

Yo Eduardo Real Morales número de cédula de identidad 901330278 después de haber leído y comprendido cabalmente todos los detalles referentes a mi papel en la investigación denominada "Diálogos internos desde el cuerpo territorio frente a las diversas formas de dominación patriarcal", estoy totalmente de acuerdo en la participación más en el trabajo final de graduación modalidad evento especializado.

Nombre Eduardo Real Morales Número de cédula 901330278 Firma 

CS Escaneado con CamScanner

UNIVERSIDAD NACIONAL
CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOGENCIA E
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA (CIDEA)
ESCUELA DE DANZA
CONSENTIMIENTO DE USO DE IMAGEN

Autorización para grabación, reproducción y uso de imagen de las personas participantes en la investigación

Yo Eduardo Real Morales número de cédula 901330278


estoy de acuerdo con Alejandra Núñez Moya número de cédula 604030870 investigadora principal del TFG de la Maestría en Danza con énfasis en Coreografía, en grabar, reproducir y utilizar las imágenes recopiladas durante el proceso de la investigación, con fines académicos y educativos por lo que las imágenes podrán reproducirse entera o parcialmente en cualquier formato digital o físico, e integradas a cualquier otro material (fotografía, dibujo, ilustración, pintura, video, animaciones etc.) conocidos o por conocer. Asimismo, las imágenes podrán reproducirse o distribuirse en cualquier espacio físico o digital que se considere pertinente para la divulgación de la investigación.

Por último, la persona participante Eduardo Real Morales y la investigadora, reconocen por otra parte que la persona no está vinculada a ningún contrato exclusivo sobre la utilización de su imagen.

El presente contrato de autorización para la grabación, reproducción y uso de imagen de las personas participantes fue leído y firmado a las 16:19 horas del día 27 del mes Marzo del año 2025 por:

Eduardo Real Morales 901330278 
Nombre completo Número de cédula Firma

Investigadora que solicita el consentimiento

Alejandra Núñez Moya 604030870 
Nombre completo Número de cédula Firma

CS Escaneado con CamScanner

Anexo 2 Afiche

UNIVERSIDAD NACIONAL
CIDEA / ESCUELA DE DANZA
MAESTRÍA PROFESIONAL EN DANZA
PRESENTAN EL EVENTO ESPECIALIZADO

ELIÁN LÓPEZ

ALEJANDRA NÚÑEZ

Iskay
UNA COREOGRAFÍA DE ALEJANDRA NÚÑEZ

4 DE ABRIL 7 P.M.
TORRES DEL CENAC. MCJD
Entrada gratuita / Cupo Limitado

Costa Rica  MINISTERIO DE CULTURA Y JUVENTUD | GOBIERNO DE COSTA RICA | TEATRO POPULAR MELICÓ SALAZAR | COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA |  INSTITUTO NACIONAL DE ARTES |  INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA |  INSTITUTO NACIONAL DE EDUCACIÓN | ED CIBEANA | CIDEA | UNA ESCUELA NACIONAL DE DANZA

Nota. Fuente: Hellen Hernández (2025)

Anexo 3 *Fotografías del proceso creativo*



Nota. Fuente: Hellen Hernández (2025)



Nota. Fuente: Hellen Hernández (2025)



Nota. Fuente: Hellen Hernández (2025)



Nota. Fuente: Hellen Hernández (2025)



Nota. Fuente: Hellen Hernández (2025)



Nota. Fuente: Hellen Hernández (2025)



Nota. Fuente: Hellen Hernández (2025)



Nota. Fuente: Hellen Hernández (2025)



Nota. Fuente: Hellen Hernández (2025)

Anexo 4 Fotos evento especializado (muestra coreográfica)



Nota. Fuente: Hellen Hernández (2025)



Nota. Fuente: Hellen Hernández (2025)



Nota. Fuente: Hellen Hernández (2025)



Nota. Fuente: Hellen Hernández (2025)



Nota. Fuente: Hellen Hernández (2025)



Nota. Fuente: Hellen Hernández (2025)



Nota: Hellen Hernández



Nota: Hellen Hernández

Anexo 5 *Video-Danza ISKAY*

<https://drive.google.com/file/d/18q4RSk7KI2WZmUs7ASwqEKSpIyAR93s5/view?usp=drivesdk>

Anexo 6 Reflexiones del equipo creativo

Intérprete creadora

Elián López, Bailarina,

Escrito para Alejandra

ISKAY - Muestra Final Maestría en Coreografía

UNA - 2025

Cuando Alejandra me plateó ser parte de este proyecto tan hermoso, y participar en su coreografía de graduación de la Maestría en coreografía, me sentí muy honrada, me emocionó muchísimo el tema y por supuesto poder bailar y conocer más de cerca a Ale y ser parte de este proyecto. La ruta ha sido larga, llevamos ya casi un año y medio desde que comenzamos, primero con reuniones con café en donde Ale me compartía su idea, así como bastante material teórico, parte de la investigación que estaba realizando en torno a tema que ella quería trabajar. Partiendo de experiencias personales y de teoría del cuerpo como territorio, inspirado en la teoría del buen vivir, del Sumak Kawsay Kechua, de la epistemología suramericana, de lo Cheje por Silvia Rivera Cusicanqui, que habla de la búsqueda de lo no dual, sino de la coexistencia, de cómo convivir, de la búsqueda de la totalidad, sobre cómo decolonizarnos internamente, cómo decolonizar la subjetividad.

Hacía referencia también a un feminismo decolonial, de la violencia simbólica e intrínseca que hemos sido víctimas las mujeres a lo largo del tiempo, esa violencia que no se ve, pero se percibe, al Sistema Patriarcal, al Colonizador por un lado y al colonizado por el otro, al final somos indios y no indios, no somos una cosa ni otra, vivimos fragmentados a todo nivel, incluso en nuestra identidad. Como mujeres experimentamos la corporalidad desde un sistema social de subordinación. Entonces esta teoría del buen vivir busca reconocerse uno mismo y reconstruir esa

fragmentación desde el autoconocimiento, como una búsqueda para estar bien, para tener mayor seguridad, confianza y autonomía.

Porque existe una fragmentación y eso nos lleva a buscar una integración, un estar en paz.

Para el lenguaje de la danza, desde la búsqueda que Alejandra planteo, fue un campo maravilloso de exploración, ya que a nivel de cuerpo había una contradicción existencial; entonces tomando como referencia a ese cuerpo como territorio. Se trató de narrar y reinterpretar esas experiencias dolorosas, esa herida colonial, trasladándolo a una misma, a su vida, generando un espacio en donde surgiera un nuevo discurso, un nuevo silencio, desde un enfoque más integral y holístico.

Pude observar el lenguaje corporal que Ale planteó y me encantó su abordaje metafórico corpóreo, muy lleno de sensaciones internas, extrayendo desde esa teoría, material interpretativo alimentado por vivencias y experiencias personales, aparte de su belleza y gran talento escénico. En ISKAY no se buscaba contar una historia como tal, ni algo que fuera lineal, sino desde cicatrices, experiencias y emociones que buscan ser leídas y expresadas, una narrativa que necesita ser construida como le dé la gana a esta entidad femenina.

Existe un conflicto, una mujer que se disocia, 2 mujeres o identidades que son una misma, se desdoblán en 2 entidades que a la vez buscan reconectarse. La disociación viene a entenderse como un acto de sobrevivencia, de resistencia ante situaciones traumáticas.

Aparte de un juego de especialidad y dialéctica de algo que se opone, el estar viendo un reflejo que no se logra reconocer, pero se trata de entender y de ver- Creo que de lo más valioso es que Alejandra realizó esta investigación y además la bailó, la tradujo desde su cuerpo, y como bien dijo siempre, como coreógrafa no puedo hacer algo que no me atravesara personalmente, por eso me surge esta necesidad de re conectar como mujer esta identidad fragmentada buscando información que sustentara su búsqueda. Personalmente me ha retado desde múltiples aristas e inevitablemente no pude no sentirme atravesada por el tema. Siempre traté de conectar con Ale, su energía y búsqueda, incluso entender y traducir su movimiento y energía, y poco a poco me fue llevado en este viaje interior. Donde también elegí mis batallas internas

y me di la tarea de confrontar partes oscuras, colonizadas desde lo subjetivo y enterradas en la memoria, tuve que llevar esta información a mi vida, a mis experiencias, y emancipar y sublevar parte de mi como mujer. Admiro profundamente a Alejandra como artista e investigadora, su propuesta honesta, comprometida, creativa, y ha sido maravilloso conectar con su energía, vernos y sentirnos espejo de la otra, de la misma herida colonial, y a la vez darle vida a este espacio ficcional, onírico representado por la isla y el mar como cuna de emociones, donde estas mujeres llegan y no les queda más que aprender a verse la una a la otra, con curiosidad, a veces conectadas entre sí. Atreverse a ver la verdad en la otra, eso que me llama la atención que también está en mí solo que no puedo verlo en el momento, para luego darme cuenta que eso que veía era yo misma, ella y yo somos una misma. Ir juntas hasta esas profundidades, desde la aceptación y la valentía, y una vez ahí, habiendo establecido ese compromiso previo, confrontar eso que tanto se desconoce y se teme a la vez, siendo la única salida para sanar e integrar lo fragmentado en una unidad, de esa mujer. Me siento profundamente agradecida por esta oportunidad de bailar con una artista como Alejandra y además de ser parte de esta confrontación y unificación interna yendo a lo profundo de nuestro inconsciente.

Diseño gráfico

Hellen Hernández, Artista gráfica

El proceso audiovisual en ISKAY ha sido para mí más que solo acompañar en la documentación visual. Trabajar con Alejandra me ha permitido adentrarme en lo interesante de su proceso de investigación y en cómo sostiene este proyecto coreográfico, extendiendo ese compromiso y responsabilidad de que la imagen refleje y represente la esencia de todo lo que pasa entre esta potente dualidad de los intérpretes.

Todas las decisiones estéticas han estado interconectadas y he procurado que sean coherentes con el tema y el mensaje de ISKAY. La estética no debe ser sólo decorativa, sino que debe servir a la narrativa y profundizar la comprensión del espectador sobre esta historia, es por ello que la forma en que se enmarcan las tomas puede influir en cómo se perciben las relaciones entre ambos personajes, así como la importancia del entorno. Por ejemplo, usar planos abiertos para mostrar el vasto océano en contraste con planos cerrados de los personajes puede enfatizar lo interno del conflicto que plantea la coreografía.

El acompañamiento durante el proceso ha sido muy desde el cariño y el respeto, permitiendo la libertad creativa de mi trabajo, que, en complemento con el diseño de vestuario, la música, y en sí la coreografía, se ha potenciado, generándome un sentimiento de satisfacción por el buen trabajo en equipo y con un deseo de que se extienda más allá de esta etapa de Maestría.

Músico

Alejandro Jiménez, Compositor

Sobre el proceso creativo del paisaje sonoro y composición musical para ISKAY, coreografía de Alejandra Núñez. En este proceso creativo, se trabajó desde un repertorio musical establecido por la coreógrafa, que colocaba las intenciones afectivas con relación a la búsqueda que se propone en la narrativa del montaje. La labor del diseño sonoro consistió en la intervención de los audios de estas composiciones que conducían con un eje bien definido el acompañamiento de la coreografía. Al mismo tiempo cuando fue requerido componer música en medio de estos temas, todo fue conducido con una intención clara para llevar la obra al lugar que requería. Y se sumaron capturas de audio de lugares como la playa y la naturaleza, así como capturas de efectos de sonido que cumplen un papel incidental en lo que se plantea a nivel escénico. Personalmente la obra me dio la oportunidad de comprender la necesidad que tiene la autora de poner sobre la palestra el tema de la violencia patriarcal y hegemónica, de revisar los vestigios de una herida colonial que nos atraviesa a todas las personas de este lugar del mundo. De replantearme como artista cuando sea necesario la forma en que nos desenvolvemos y actuamos desde la posición que sea, para estar alerta de no ejercer una actitud que replique lo que queda de manifiesto en la historia que conocemos y que se pone en evidencia.

Estas reflexiones personales no tengo seguridad si habrán sido las intenciones de la autora, pero en el proceso de compartir esta creación, conversando sobre los temas que motivan a la coreógrafa, pude encontrarme en esos pensamientos que me parecen valiosos y que en el nivel metafórico que se plantea en la puesta escénica me parece que están presentes.

Diseño vestuario

Eduardo Real, Diseñador

Hola soy Eduardo Real, ¡y diseño ropa!

Tuve la grande suerte de participar en este proyecto dirigido por Alejandra Núñez. Más allá de la persona que valoro mucho, tuve el honor de ser elegido para diseñar el vestuario de esta “coreo”.

Desde un lugar artístico donde tuve una gran libertad de expresión de mi arte según mi entendimiento de lo que es ISKAY, una dualidad que nos habita a todas y todos entre fuego, calma, calor y frío, curvas y líneas, seducción y timidez.

Esa dualidad que nos impide muchas veces ser uno mismo. Creando una resistencia entre polos opuestos en vez de dejarnos ser y sentirnos complementarios. Cómo el mar agitado verde de vida y la arena tranquila y firme formando un lugar indisoluble donde encontramos y sanarnos.

Literalmente es lo que sentí durante este proceso... descubrí mucho en el proceso de creación de ropa femenina, ya que no es mi especialidad, y resultó ser un éxito desde un punto de vista estético corte y elección de materiales para resaltar cuerpos bailando.

Fuera de lo técnico, igual pude ver un trabajo en conjunto con personas teniendo talentos artísticos de horizontes distintos entre música, baile, y fotografía. Crear un punto en donde varias competencias puedan reunirse es lo que hace que un proyecto se lleve hasta el éxito además de un ámbito seguro para la comprensión y expresión personal de cada talento.

Es así y no de otra manera que quiero trabajar de hoy en adelante.