

**Piel de Gallina:**

**Una investigación-creación coreográfica con perspectiva de género**

Valentina Papini Chinchilla

Maestría Profesional en Danza con Énfasis en Coreografía

Escuela de Danza

Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística

Universidad Nacional de Costa Rica

Trabajo Final de Graduación

Equipo asesor académico:

Tutora: M.A. Nandayure Harley Bolaños

Asesora: M.A. Valentina Marengo Campos

Asesor: M.A. Kevin Arce Alfaro

2025

Costa Rica

## AGRADECIMIENTOS

Tengo el privilegio de contar con una familia que acuerpa mi camino en la danza. Aun siendo la primera en dedicarse al arte y pese a que el trayecto no ha sido sencillo, su acompañamiento en cada paso lo ha hecho posible y significativo.

Agradezco a las mujeres de mi vida, en especial a mi madre Ileana Chinchilla, a mi hermana Francesca Papini, a mi abuela Elizabeth Sánchez y a mi *nonna* Fernanda Menichetti (q. e. p. d.). En ellas reconozco la fuerza, la ternura y la resistencia heredada; honro las historias y los cuerpos que nos dieron vida, territorios de memoria, y desde ahí, sostengo mi voz para las creadoras de nuestra familia, las que están y las que vendrán.

Gracias a mi pareja, Brian Torres, por ser el hogar cálido donde descansar, por acompañarme y contenerme con amor, y celebrar mis logros como propios.

Mi profundo agradecimiento a mi maestra Nandayure Harley, tutora de este proceso y presencia fundamental en mi formación. Ha sido inspiración para convertirme en la profesional que soy hoy; llevo conmigo su pasión y ética en el hacer artístico.

A las creaciones de otras mujeres, por abrir espacio y propulsar las mías. Y a Valentina, por no soltar la capacidad de asombro, la curiosidad, la valentía y la belleza de lo posible; por su desobediencia y abrazar su potencia creadora.

Gracias a quienes estuvieron presentes en esta temporada, a quienes compartieron cuerpo, mirada y pensamiento, haciendo que la piel de gallina pasara de una sensación íntima a colectiva. Sus presencias sostuvieron este recorrido.

## SEMBLANZA BIOGRÁFICA

Valentina Papini es una artista escénica costarricense e italiana dedicada a la danza, la docencia, la gestión cultural y a enamorarse del vértigo que le provoca la creación coreográfica.

Concluyó sus estudios universitarios en la Escuela de Danza de la Universidad Nacional de Costa Rica (2019), institución en donde realiza el presente Trabajo Final de Graduación para optar por la Maestría Profesional en Danza con Énfasis en Coreografía.

Sus trabajos creativos se centran en la investigación del cuerpo femenino como territorio de resistencia, consolidando sus primeras propuestas coreográficas cargadas de contenido social y político.

Fue intérprete de la Compañía de Cámara Danza UNA (2023-2024), donde trabajó con reconocidos coreógrafos nacionales e internacionales. Como bailarina intérprete creativa independiente forma parte de la Compañía Independiente nandanza, bajo la dirección de la maestra Nandayure Harley Bolaños.

Se ha sumergido en la danza desde el formato audiovisual, participando como directora coreográfica y bailarina, en el que destaca el videoclip *Soñábamos* (2024) de la banda Fuerza Dread, nominado como finalista en el festival LAMV Awards, Estados Unidos (2025); y el video arte “Tálamo”, ganador del premio oro en la categoría experimental en el Festival Mundial de Cine de Veracruz, México (2021).

Como gestora cultural, complementó su formación con el Técnico en Administración de Empresas con Énfasis en Finanzas del Instituto Tecnológico de

Costa Rica (2022) y el seminario “Gestión y Mercadeo para la Danza” de la Universidad del Atlántico de Colombia (2022). Se desempeñó como Productora General del Taller Nacional de Danza del Ministerio de Cultura y Juventud (2022), y es cofundadora de Remolque Producciones y PROXEMIA, proyectos dedicados a la producción artístico-cultural desde un enfoque social.

En el 2025 fundó Spazio Libero -*Movimiento, Arte y Bienestar*–, un estudio dedicado a la exploración del movimiento, a la enseñanza de la danza y la expresión artística, como herramientas que promueven el bienestar.

Actualmente, se encuentra desarrollando proyectos enfocados en la creación coreográfica, la acción social, el interés por acercar el arte a las personas, y como bailarina intérprete creativa e investigadora.

## TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS .....	2
SEMBLANZA BIOGRÁFICA.....	3
I. INTRODUCCIÓN.....	6
II. DETONADORES ARTÍSTICOS Y SOCIOCULTURALES DEL PROYECTO ARTÍSTICO....	7
III. RECUPERACIÓN DE LA EXPERIENCIA.....	13
Objetivo .....	13
Objeto .....	13
Eje .....	14
Reconstrucción de la experiencia .....	14
<i>Etapa 1. Intuición</i> .....	14
<i>Etapa 2. Ir y venir</i> .....	15
<i>Etapa 3. Construcción coreográfica</i> .....	16
<i>Etapa 4. El tendedero</i> .....	17
<i>Etapa 5. Amalgama</i> .....	19
IV. ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA .....	20
i. <i>El cuerpo femenino como generador de conocimiento situado</i> .....	20
ii. <i>La transformación del enfoque temático: del cuerpo emocional al posicionamiento político</i> .....	25
iii. <i>Estética de la incomodidad: el cuerpo femenino como poética de la subversión</i> .....	28
iv. <i>La animalización como metáfora crítica: la gallina como espejo del cuerpo domesticado</i> .....	33
V. PRINCIPALES HALLAZGOS .....	39
VI. ESTRATEGIA DE COMUNICACIÓN Y DIVULGACIÓN .....	42
VII. REFERENCIAS.....	45
VIII. ANEXOS .....	48
Anexo 1. Artes gráficas de ejercicios de creación coreográfica.....	48
Anexo 2. Registro fotográfico del proceso creativo .....	50
Anexo 3. Registro fotográfico de <i>Piel de Gallina</i> en la presentación coreográfica final .....	54
Anexo 4. Registro fotográfico del equipo asesor académico y creativo .....	59
Anexo 5. Impresiones y comentarios del equipo asesor académico .....	61
Anexo 6. Enlaces de materiales de difusión, registro y recepción de <i>Piel de Gallina</i> . .....	63

## I. INTRODUCCIÓN

*Piel de Gallina* remite tanto a la sensación física de una piel erizada como al destino de esos cuerpos domesticados y explotados. Esta coreografía en formato de unipersonal performativo, opera como punto de partida para una investigación-creación desde la danza atravesada por la perspectiva de género, en la que el cuerpo se convierte en territorio de resistencia, herramienta crítica, dispositivo sensible y pensamiento encarnado.

El presente documento reúne la sistematización de este proceso de investigación-creación coreográfica, desarrollada en el contexto de la Maestría Profesional en Danza con Énfasis en Coreografía, Universidad Nacional de Costa Rica, entre mayo del 2023 y marzo del 2025.

La motivación de este proyecto surge de la necesidad de utilizar el lenguaje de la danza contemporánea como medio para interrogar y resistir narrativas históricas de violencia hacia el cuerpo femenino y cómo, desde la escena, es posible subvertir esas narrativas a través de una poética que incomoda. Por lo que, la danza aquí no busca ser complaciente, sino que se inscribe en un cuerpo femenino disidente que, desde su propia fisicalidad y expresión, ocupa espacio, agencia y sentido.

Desde esta perspectiva, la presente sistematización de experiencias se ofrece como un ejercicio crítico y reflexivo que analiza el proceso de creación de *Piel de Gallina* no solo como un hecho artístico, sino como un acto de investigación con perspectiva de género. Lo anterior, a través de una metodología que permite articular la revisión de registros, vivencias, análisis teórico y memoria corporal, el documento examina cómo se articula la perspectiva de género en la investigación-creación

coreográfica, reconociendo a la danza como un campo legítimo de producción de conocimiento desde y con el cuerpo.

Este documento se articula en torno a los principales estímulos que dieron origen al proyecto, seguido por una reconstrucción detallada de cada una de las etapas del proceso creativo. Posteriormente, se propone un análisis profundo a partir de 5 ejes: el cuerpo femenino como generador de conocimiento situado; la transformación del enfoque temático; del cuerpo emocional al posicionamiento político; estética de la incomodidad; el cuerpo femenino como poética de la subversión y la animalización como metáfora crítica: la gallina como espejo del cuerpo domesticado. El texto finaliza destacando los aprendizajes más significativos que surgieron a lo largo de esta experiencia.

Finalmente, esta sistematización no pretende ofrecer respuestas cerradas, sino plasmar las preguntas, hallazgos y tensiones que surgieron durante el proceso de investigación-creación. Se trata de dejar antecedentes de una experiencia dancística atravesada por el cuerpo femenino, la perspectiva de género, el contexto social y la mirada crítica, reconociendo el valor de la danza como campo fértil para el pensamiento y la resistencia.

## II. DETONADORES ARTÍSTICOS Y SOCIOCULTURALES DEL PROYECTO ARTÍSTICO

El cuerpo no es solo un medio de expresión artística de lo “bello” y “digerible”, sino que en la construcción de su movimiento talla una herramienta crítica y sensible que pone en el ojo público, las temáticas que nos atraviesan como sociedad. En este

sentido, el cuerpo en escena desafía las estructuras y normas establecidas, visibiliza la resistencia, genera conocimiento y reimagina la estética. Por lo que, ahí recae el valor de haber seleccionado y posicionado la creación coreográfica como un acto político, en un mundo en donde la violencia es sistémica y sigue siendo una herida ignorada que sangra a plena luz del día.

Permitirme crear la obra *Piel de Gallina* siguiendo la intuición, sin certeza del camino a recorrer, hizo que desde el inicio colocara sobre el escenario un cuerpo femenino, mi cuerpo, como territorio de herencias, cicatrices, pero sobre todo resistencias que no solo me pertenecen por ser mi cuerpo, sino que también forman parte de la memoria colectiva de las mujeres que piden con fuerza ser expuestas.

Sumergirme en el proceso de investigación-creación fue, en un principio, reconocer mi propio cuerpo como una cartografía y testigo de experiencias atravesadas por diversas formas de violencias y misoginia. Inspirada en la perspectiva de Judith Butler (1990), comprendí que mi cuerpo a pesar de ser mío no es una entidad fija, sino un campo de disputa donde se inscriben normas y discursos sociales, por eso, para mí fue fundamental reconocerlo como una forma de subvertir estos discursos desde la escena, así como un espacio político y de resistencia.

En este contexto, la cotidianidad empezó a alimentar conscientemente el ejercicio de la creación coreográfica. La vida diaria, los gestos en la calle, las historias de mi abuela, de mi madre, de las mujeres y las miradas empañadas se convirtieron cuidadosamente en materia prima para la danza.

La Maestría Profesional en Danza fue un espacio laboratorio que facilitó la exploración de movimiento, me enfrentó con mis propias ideas y entre el juego del azar

y la intuición, afiné la sensibilidad creativa. Este espacio me proporcionó herramientas académicas y metodológicas, y me permitió dialogar entre la teoría y la práctica.

Recuerdo el momento en que, sentada en el gallinero de mi casa, intentaba realizar un ejercicio de escritura libre para generar insumos creativos y así cumplir con una asignatura. En medio de ese ejercicio y en el absurdo de estar sentada en el gallinero, me di cuenta de que la gallina y yo, la gallina y nosotras, no somos tan diferentes para la sociedad cuando se nos mira desde la lógica de la dominación.

Por lo que, en la experiencia de habitar un cuerpo femenino y la realización de que en la sociedad somos animales domesticados apareció la metáfora de la gallina, como un espejo cruel. Ahí fue cuando escribí “Ellas y nosotras compartimos un mismo destino”. Así nació *Piel de Gallina*, no solo porque esa realidad me erizaba la piel, sino porque entendí que compartimos la misma piel.

Las mujeres enfrentamos procesos de animalización y domesticación en la sociedad que debilitan nuestra autonomía y libertad en la esfera privada. Así se nos ha percibido, como un animal domesticado, relegado al ámbito privado y al que su utilidad es determinada desde afuera. No es coincidencia el porqué la sociedad animaliza a los cuerpos feminizados asociándolos con animales domesticados principalmente, cuerpos enclaustrados a disposición de la sociedad, como las gallinas, entonces *¿En qué nos parecemos las mujeres y las gallinas cuando somos vistas desde una mirada androcéntrica?* Esta problemática se manifiesta en el inconsciente colectivo, naturalizando y perpetuando las diversas expresiones de violencia. Esta y otras interrogantes se convirtieron en un motor creativo y político, y en ese momento comprendí que esta reflexión personal era una cuestión colectiva.

En este sentido se hace referencia a la animalización denostativa, la cual consiste en vislumbrar las lógicas de dominación que subyacen al pensamiento del hombre americano colonizado (y en tanto, colonizador) por los valores del hombre occidental, blanco y heterosexual (Andueza, 2019, p. 832).

Sin embargo, la perspectiva de género como cimiento para desarrollar la obra no fue de forma consciente en un inicio, sino que primero, hubo resistencia en colocarla en el centro de mi investigación; pero entre más escarbaba en mis pensamientos, lecturas y experimentaciones era inevitable, siempre me encontraba con ella y entendí que no había forma de abordar esta creación coreográfica sin ser atravesada por una mirada de género.

Por lo tanto, a medida que me encontraba en la creación, que confrontaba las ideas y que leía la obra de otras mujeres, la perspectiva de género maduró. Por lo que, la obra por sí sola fue cobrando vida, pronto situó al cuerpo femenino en un espacio doméstico —un cuarto de pilas o un patio de monte alto— junto a objetos tan cotidianos como los huevos, la palangana y la ropa húmeda.

En este proceso no entendía la profundidad de lo que estaba emergiendo en cada exploración; preguntas urgentes y realidades confrontadas sobre los cuerpos animalizados, domesticados, controlados e invisibilizados. *Piel de Gallina* no viene desde un lugar de victimización, sino desde una poética de resistencia.

Por lo tanto, esta coreografía no surge de un impulso aislado, sino de un cúmulo de inquietudes, cuestionamientos, sensaciones y confrontaciones sobre el simple hecho de existir y resistir siendo mujer. *Piel de Gallina* se inscribe en un contexto latinoamericano donde la violencia contra las mujeres sigue siendo noticia de cada día.

Por lo que, esta realidad fue estímulo constante para entender la obra como un espacio de visibilización y crítica.

A nivel artístico, el proceso estuvo motivado por una necesidad de explorar el cuerpo como biografía encarnada de memoria, denuncia y transformación. Quería construir una poética que combinara lo brutal con lo cotidiano, lo íntimo con lo social y lo repulsivo con lo sensible. Me interesaba conformar una corporalidad que transitara entre la gestualidad cotidiana y la danza contemporánea, que fuera cruda, disruptiva y a la vez, tuviese la capacidad de transmitir esa poética íntima. El trabajo habitando la piel de la gallina, implicó experimentar con tensiones, repeticiones y caídas, para crear un lenguaje que oscilara entre lo animal, lo humano y lo simbólico. Abierta a las discusiones, la retroalimentación y la colectividad del proceso de creación en el marco que la maestría ofrecía, absorbí la mirada externa de mi propia obra para profundizar e hilvanar mi línea de trabajo.

Influencias de grandes artistas de la danza me recordaron que la escena puede ser un espacio de confrontación, hacer visible lo que incomoda. Desde la lectura de autoras como Judith Butler (1990, 1993) y Silvia Federici (2004) comprendí que no se trata solo de un cuerpo individual, sino de un cuerpo situado en un sistema que lo moldea, lo regula y lo disciplina. Como señala Susan Bordo (2011), el cuerpo femenino ha sido un campo de disputa, donde se inscriben discursos de control, pero también un lugar de insurrección y poder creativo ¿cómo devolverle al cuerpo su potencia de resistencia?

Este fue un proceso creativo alimentado por la reflexión constante sobre mi posicionamiento y deber como artista creadora e intérprete de la danza. La decisión de

generar conocimiento y crear desde lo coreográfico fue intencional, no concebía otra forma de llevar a la práctica un proceso que necesitaba ser encarnado, desmembrado, vivido y llevado al límite entre lo imaginario y lo real. Este proyecto no es una danza que buscara agradar, sino incomodar, que pretendió hacer al espectador confrontar aquello que nos hemos acostumbrado a ignorar, que sucede en los espacios privados y se replica en el espacio público y viceversa. La pieza se convirtió en un gesto político, porque pone en primer plano una voz que ha sido históricamente relegada.

Como persona creadora me posiciono desde un lugar intrínsecamente mío, donde lo que me conmueve se convierte en el núcleo de mi creación. Mi impulso creativo viene de querer comprender las experiencias humanas. Seré egoísta si busco conectar con las demás personas, la otredad, empezando por conectar con mi propio cuerpo, “yo” utilizando el arte del movimiento para materializar mis inquietudes más abstractas. Me cuesta pensar en abordar un tema con el que no empatizo desde alguna vivencia personal.

Desde esta necesidad de comprender mi “yo”, me encuentro acercándome cada vez más al arte creado por otras mujeres como propulsor de mi propio arte, cuyas experiencias y cuestionamientos resuenan con los míos y los enriquecen. Tal vez porque coincidimos en querer visibilizar lo que nos atraviesa: el cuerpo, la mujer, el duelo, las relaciones, la sexualidad, la represión, las ataduras, las sensibilidades, injusticias, placeres, la vulnerabilidad, las libertades y tantas otras cosas que somos o que soy.

Creo en un arte disruptivo. En mi rol como intérprete y coreógrafa de *Piel de Gallina*, traté de avanzar en esa dirección y presentar un cuerpo que no solo habita el

movimiento, sino que también grita y reclama, resiste. Por lo que, con suerte o infortunio, al final de la escena, alguien del público logró confrontar sus propias ideas y contemplar su propio “yo”. Crear esta pieza fue una forma de devolverle al cuerpo su voz, de hacerlo un espacio de denuncia, de visibilizarnos.

### III. RECUPERACIÓN DE LA EXPERIENCIA

#### Objetivo

Identificar las exploraciones teórico-prácticas que nutrieron las distintas etapas de la composición de la coreografía *Piel de Gallina*, con el fin de generar una reflexión crítica sobre el ejercicio coreográfico desde una perspectiva de género.

#### Objeto

El proceso de investigación-creación del unipersonal coreográfico *Piel de Gallina*, desarrollado e interpretado por un cuerpo femenino en el marco de la Maestría Profesional en Danza de la Universidad Nacional, entre mayo 2023 y marzo 2025.

## Eje

¿Cómo se articulan los elementos compositivos y la perspectiva de género en el proceso de investigación-creación de la propuesta coreográfica *Piel de Gallina*?

### Reconstrucción de la experiencia

#### *Etapa 1. Intuición*

El recorrido de *Piel de Gallina* inició al decidir participar de la maestría y asumir el reto de profundizar en la creación coreográfica en formato de unipersonal.

Encontrarme con el maestro Jimmy Ortiz como profesor del curso “Taller de Expresión y Composición” fue una invitación a explayar los sentires, a jugar, a crear desde la intuición y la ironía, y a conectar con el movimiento.

En las exploraciones personales para sus asignaturas empecé a encontrarme constantemente con conceptos como: la mujer, la locura, el espacio doméstico, la identidad, el caos, la ironía, el destino, el duelo, la objetivación, las violencias, el placer, el cuerpo y finalmente, la analogía de la mujer con la gallina. Cabe destacar que, en un principio tenía muchas inquietudes latentes y confusión, a partir de estos ejercicios identifiqué la línea temática que convergía entre estos conceptos. Descubriendo que, desde el comienzo y no intencionalmente, me había posicionado en la perspectiva de género como lente de la investigación.

En esta fase de selección de conceptos, imágenes y sensaciones, logré concretar el tema para el anteproyecto: “La animalización y domesticación de las

mujeres en la esfera privada, una exploración en analogía con la gallina: una propuesta coreográfica interpretada desde un cuerpo femenino”. Por lo que, empleando términos como la animalización, la domesticación de los cuerpos y la violencia de género se convirtieron en ejes que retroalimentaron la teoría y la práctica. Además, en este ir y venir, ya habían emergido objetos y símbolos trascendentales para la obra como los huevos, la ropa húmeda, el tendedero y el espacio doméstico.

### *Etapas 2. Ir y venir*

La simbiosis entre la práctica y la teoría dieron espacio al desarrollo de nuevas ideas y a la construcción de una base poética que fue esencial para dirigir y sustentar las exploraciones de la creación coreográfica. Ya definida la temática de investigación, revisados los ejercicios de creación coreográfica de la primera etapa y agrupados los conceptos, di paso a la exploración sensible y profunda de *Piel de Gallina* desde una mirada de género.

Esta etapa fue cuna para que la práctica corporal se entrelazara con la investigación teórica y con la revisión de obras de artistas y teóricas que se mencionarán más adelante, cuyos planteamientos desde la perspectiva de género alimentaron las sesiones de trabajo y ejercitaron mi propio criterio.

Investigar la simbología de la gallina y el huevo en el arte, la sociedad y el lenguaje manteniendo los lentes de género, permitió reunir un antecedente que favoreció sus relecturas en mi obra. Objetos cotidianos como el tendedero o los huevos de gallina, puestos en la escena y sumergidos en el bagaje de género, se convirtieron en símbolos sumamente potentes. Aquí es donde el ir y venir entre la práctica y la

teoría, decantó en mantener viva la investigación-creación. Además, las improvisaciones, exploraciones de movimiento, imágenes escénicas y construcción de la narrativa modelaron poco a poco un lenguaje e imaginario propio en *Piel de Gallina*.

Por otro lado, conocer la forma en la que el cuerpo femenino ha sido herramienta de crítica y visibilidad de las problemáticas de las mujeres por artistas femeninas a través de los años, empoderaron el rumbo de esta coreografía.

### *Etapa 3. Construcción coreográfica*

Abordar de forma integral este proceso enriqueció el discurso artístico, incitó a la experimentación en conjunto con la articulación teórica y derivó en nuevas formas de expresar las temáticas de interés.

Fue así como empecé a seleccionar las imágenes que enriquecieron la poética de la coreografía. Construí posibles guiones que entretejieron las imágenes, guiándome de la intuición como brújula fundamental. Las historias de vida de mujeres, las noticias y la creciente y despreciable ola de violencia de género en Costa Rica y en el mundo, también permearon diaria e íntimamente estas búsquedas, motivando una expresión dancística propia.

En la invención de este lenguaje escénico me parecía importante que la intérprete, yo, atravesara momentos de cambio abruptos entre la realidad y la ficción, entre la cordura y la locura, entre lo animal y lo humano, ante esto quería que tuviese una pincelada de surrealismo e ironía. El guion coreográfico presentó deliberadamente un viaje por acciones pautadas, que provocaban reacciones físicas y emocionales. De forma que la interpretación también surgió de lo vivencial, lo carnal.

Esto fue, tal vez, la clave en la construcción de esta pieza, mantenerla viva, no rigidizarla. Permitir que cada vez que se realizara el recorrido se tiñera de nueva información, volviera a nacer y a morir, que se renovara su interpretación. Por lo que, una repetición nunca fue igual a la otra, aunque transitara por los mismos lugares y sufriera los mismos cambios. Es más, podría decirse que nunca se repitió la obra, sino que siempre se volvió a hacer, esta intención mantuvo la escena respirando. En este proceso, la coreografía se configuró en una amalgama de imágenes y movimientos que involucraron una tensión dinámica entre la emoción y la acción, la contención y liberación y entre lo real y metafórico. Por lo tanto, orgánicamente la obra se fue tejiendo a su propio ritmo.

#### *Etapa 4. El tendedero*

El proceso de creación vivido desde el caos, la vulnerabilidad, los riesgos y las dudas, permitió el error y el juego como parte natural del proceso. El uso de objetos plásticos en escena fue un reto, si bien favoreció el surgimiento de nuevo material coreográfico, también implicó conflicto. Hubo momentos en donde los mismos objetos entorpecieron el proceso de resolver la conceptualización. Momentos interesantes con el uso de la plástica restaban la fuerza visceral y la resistencia corporal femenina que se estaba buscando. Esto sucedió específicamente con el uso del tendedero y fue notorio, incluso para el equipo asesor de mi proyecto.

Los ensayos en los que se experimentaba con el tendedero se convirtieron en más preguntas que respuestas. En algún momento se tomó la decisión de eliminarlo por completo y dejar únicamente la escena en la que se desarrollaba la imagen del

huevo. Estos espacios en los que el cuerpo se ahogó en la incertidumbre aunado a la presión de cumplir con los tiempos académicos, me llevaron a sentirme estancada en el proceso, por lo que, incluso tomé una pausa de ensayos por unas cuantas semanas. Esa pausa física, permitió que mi imaginación creara sin presión, repasando las imágenes, ordenando ideas y revisando anotaciones. Fue ahí cuando me encontré que en una sesión de socialización del avance coreográfico con el equipo asesor, me habían sugerido pensar en transformar el tendedero y buscar otras formas de representarlo.

Sin pensarlo mucho, inicié a trabajar en la reconstrucción y conceptualización del tendedero. Hice pruebas utilizando herramientas de creación digital, dibujando a mano y utilizando cuerdas, ropa y nudos durante los ensayos para encontrar lo que quería expresar. Una vez que ya estaba más claro lo que necesitaba, me reuní con la diseñadora Ariana Fonseca, le compartí todos los insumos y ella hizo posible la materialización de esa gran red de ideas, aportando desde su conocimiento en diseño y textiles.

De esa manera, apareció la respuesta. Construimos a contratiempo una estructura enorme de cuerdas y textiles que plasmaron con potencia cada idea. Esta red logró hilvanar el guion de la coreografía, potenció lo que ya se estaba comunicando, se convirtió en un intérprete más y habitó las metáforas que desde un inicio planteé con el “tendedero tradicional realista”.

Así se consolidó un elemento compositivo clave en el diálogo entre la coreografía y la perspectiva de género. Partiendo de la imagen de un tendedero como símbolo del espacio doméstico, resultó en un dispositivo escénico que, lejos de ser

decorativo, transportó al espectador a un universo profundamente simbólico y poético. Las cuerdas entrelazadas, los textiles colgando y la estructura suspendida en el aire remitían a cuerpos, gallinas desplumadas, memorias, sueños atrapados, y a un gran gallinero caótico donde lo femenino se enreda, resiste y se reconfigura.

Esta instalación escénica —orgánica, mutable y casi respirable— acompañó la dramaturgia con capas adicionales de sentido. Su carácter mutable, que “baila” junto a la mujer en la escena, reforzó la noción de que todo elemento en el montaje es parte activa e indispensable de la composición coreográfica.

Cabe destacar que el tratamiento material empleado por Ariana Fonseca, realizado con un 99% de recursos reutilizados o reciclados, no solo aporta una carga estética particular, sino que también sostiene un posicionamiento ético y político coherente con el discurso de la obra. En este sentido, el tendedero funcionó como un articulador que dialogó con la propuesta coreográfica para ampliar su dimensión crítica y feminista.

### *Etapa 5. Amalgama*

Desde un principio y como parte del mismo proceso creativo se venía confabulando el diseño sonoro de la coreografía. Decidí crearlo, porque este estaba ligado íntimamente al caos y respondía al proceso de incertidumbre, crisis y transformación de toda la obra. No sabía cómo pedirle a una persona que comprendiera lo que yo todavía no comprendía, por lo que, también fue un espacio de exploración, prueba y error desde la música. En ese proceso me encontré con bandas

sonoras, música incidental y sonoridades que, desmembradas y entrelazadas, pintaron la atmósfera exacta para potenciar la naturaleza de la coreografía.

En ese momento logré verter todos los elementos compositivos en una sola amalgama, donde la palangana se llenó, la composición coreográfica empezó a acoplarse con fluidez, y rápidamente y a tiempo cobró vida propia y respondió sus propias preguntas en el hacer.

La primera vez que hice la coreografía completa mi cuerpo temblaba, estaba agitada y con la piel erizada, tal como la *Piel de Gallina*. Así fue como se estableció que esta coreografía no podía ser forzada a una rigidez, sino a dejar que la emoción, la vivencia y el interactuar con los elementos, construyeran y reconstruyeran de nuevo la obra.

#### IV. ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA

##### *i. El cuerpo femenino como generador de conocimiento situado*

El cuerpo, lejos de ser únicamente un canal de expresión estética, se presenta como una fuente sensible y poderosa de producción de saberes. Para interpretar la información que el cuerpo produce, es indispensable abordarlo como un agente activo dentro de los sistemas socioculturales en los que se inscribe. Por lo que, resulta fundamental centrar la perspectiva de género en esta ocasión, no solo porque la temática de *Piel de Gallina* gira en torno a la mujer, sino también porque ha sido coreografiada e interpretada por un cuerpo femenino, con todo lo que esto conlleva y representa.

Este cuerpo performativo se configura como un dispositivo político que desafía los regímenes de representación hegemónicos y propone nuevas formas de conocimiento. La escena deviene espacio de visibilización, donde el cuerpo femenino no es objeto de mirada, sino sujeto que mira, que denuncia, que provoca y que reescribe.

El proceso de investigación-creación se fundamentó en la comprensión del cuerpo femenino como cartografía viviente, testimonio y territorio político atravesado por sistemas de opresión y resistencia. Este enfoque retoma las propuestas del feminismo interseccional, donde el conocimiento no se construye desde la objetividad abstracta, sino desde las memorias corporales, las huellas, las emociones y las narrativas que habitan en el cuerpo. Esta perspectiva se nutre de la noción de conocimiento situado propuesta por Donna Haraway y desarrollado por muchas otras teóricas feministas, quienes afirman que todo conocimiento es local, situado y encarnado, desafiando las pretensiones universalistas de objetividad científica. En el contexto de la danza, esta noción se materializa en un cuerpo que piensa, que recuerda, que construye sentido desde la experiencia vivida y desde su condición histórica, biológica, política y emocional.

La danza como disciplina artística se ha reducido en muchas ocasiones a la contemplación de un objeto en movimiento y canal de expresión emocional, esto invisibiliza la riqueza de las dimensiones políticas que ofrece el cuerpo. El cuerpo baila para ser visto, pero también para pensar y provocar. Por lo tanto, la danza es, además de expresión artística, una forma de pensamiento.

Patricia Cardona (2000) afirma que “precisamente esta feliz conjunción de pensamiento y experiencia, de ideas preñadas de mundo sensible, traducidas al lenguaje visible, es lo que me ha permitido entender... la importancia del lenguaje escrito aplicado orgánicamente a la danza” (p.19). Así, Piel de Gallina se convierte en un espacio escénico, donde el cuerpo se inscribe como testigo y autora de su propia narrativa, un territorio epistémico. Por lo que, fue un proceso de desjerarquización del pensamiento, donde la intuición y la memoria corporal tuvieron el mismo peso que la investigación teórica.

Lo irónico es que se suele creer que las artes tienen muy poco que ver con las formas complejas de pensamiento. Se consideran más concretas que abstractas, más emocionales que mentales...se dice que son más imaginarias, que prácticas o útiles o que están más relacionadas con el juego que con el trabajo. Sin embargo, las tareas que plantean las artes denotan observar sutilezas entre relaciones cualitativas, concebir posibilidades imaginativas, interpretar los significados metafóricos que muestran las obras, aprovechar oportunidades imprevistas en el curso del propio trabajo, lo que exige unos modos complejos de pensamiento cognitivo (Eisner, 2004, citado en Barbosa Sánchez, 2018, p. 57).

La obra coreográfica surge entonces como un espacio epistemológico en sí mismo: un laboratorio para investigar desde y con el cuerpo, donde la experiencia se transforma en lenguaje poético, simbólico y político. En este sentido, la propuesta escénica se alinea con lo que Patricia Cardona (2000) comparte sobre la danza, es

decir, “una práctica donde el cuerpo no solo hace, sino que piensa, siente, percibe y produce sentido”.

En mi recorrido como bailarina, creadora y mujer, he experimentado cómo el cuerpo funciona como catalizador de saberes que no siempre encuentran cabida en los discursos hegemónicos. Esta concepción del cuerpo como generador de conocimiento se alinea con varios de los investigadores en la danza que señalan que la práctica dancística no solo es performativa sino también epistemológica, ya que el cuerpo al moverse produce conocimiento, tanto en la persona intérprete como en quien le mira.

En esta misma línea, Cardona (2011) plantea:

Los mundos poéticos de los artistas son universos que despiertan imágenes y reacciones en el espectador. Son provocadores de sensaciones, emociones, reflexiones y pasiones. El espectador construye su propia visión gracias a la fluidez de la realidad articulada por el artista. En ambos interviene la intuición que objetiva lo que semánticamente no podemos expresar. Esta intuición se descubre por sus efectos, que son sensaciones (p. 41).

La dimensión política del cuerpo, especialmente del cuerpo femenino, ha sido ampliamente abordada por autoras como Silvia Federici (2018), quien reflexiona que el control sobre los cuerpos de las mujeres ha sido históricamente un medio para consolidar el capitalismo y el patriarcado. Desde esta perspectiva, reapropiarse del cuerpo mediante el movimiento, la danza y la creación escénica, constituye un gesto de subversión. El cuerpo no es solo materia orgánica, sino un territorio atravesado por discursos, ideologías y resistencias.

El cuerpo de la intérprete —en este caso, el propio cuerpo de la creadora— se convierte en un contenedor donde convergen memorias personales, violencias estructurales y genealogías culturales. Susan Bordo (2020) advierte que los cuerpos de las mujeres han sido esculpidos por múltiples dispositivos disciplinarios que regulan su comportamiento, su apariencia y su deseo. Frente a esto, *Piel de Gallina* explora cómo la escena puede ser un espacio de desobediencia corporal, un lugar para torcer las narrativas que han intentado domesticar al cuerpo femenino.

En la obra, la presencia de un cuerpo que se agita, se arrastra, contrae, que se incomoda, que ruge y resiste, se convierte en un medio para visibilizar esos mecanismos de control. Esta sensibilidad estética no se separa de la dimensión crítica, se articula desde una poética que descentra, que apela a lo visceral. Aquí encuentro resonancia con propuestas de otras artistas del performance y la danza contemporánea, quienes han llevado al límite la capacidad del cuerpo para hablar políticamente desde el arte. La corporeidad no es aquí un vehículo de una idea externa, sino el espacio donde la idea se construye, se transforma y se manifiesta.

Finalmente, el cuerpo como generador de conocimiento no puede desligarse de las condiciones materiales y simbólicas que lo atraviesan; está situado política, histórica y culturalmente. En mi caso, ser mujer, artista, bailarina, de familia migrante, neurodivergente y profundamente sensible ha implicado resistir a un sistema que constantemente busca deslegitimar otras formas de saber. Es una forma de insurgencia desde lo corporal y lo poético.

Cada una de estas condiciones tensiona el modo en que produzco y comparto conocimiento desde mi práctica artística. *Piel de Gallina* es una afirmación radical de

que el cuerpo sí sabe, sí dice, que el cuerpo construye teoría y que la danza —cuando se hace desde esa escucha— puede ser una forma profunda de pensamiento situado y de denuncia. En un sistema que desautoriza la corporalidad, la intuición, lo afectivo y lo artístico como fuentes válidas de conocimiento, insistir en una poética encarnada es, en sí misma, una forma de resistencia epistémica.

*ii. La transformación del enfoque temático: del cuerpo emocional al posicionamiento político*

Desde el inicio de la Maestría, los ejercicios de creación espontánea me revelaron una constante de mis propias ideas: la mujer atravesada por lo doméstico, por el desborde emocional, por la provocación y la incomodidad. Esta mujer no se sostenía en la lógica racional, sino que habitaba lo contradictorio, lo irónico, lo intuitivo y lo visceral. Aun así, durante las primeras etapas del proceso, existió en mí una resistencia consciente a enunciar la perspectiva de género.

En el proceso de definir el tema para desarrollar el anteproyecto de esta investigación-creación, manifesté por escrito esta tensión afirmando que “el tema principal es de existencia y no directamente de género. Aunque siempre lo atraviesa. Es una intención de lucha, de vida y existencia”.

En ese instante, en el que apenas iniciaba a clarificar lo que quería desarrollar, la intención detrás de la construcción coreográfica estaba enfocada en la mujer desde su existencia, lo que atravesaría habitando los límites de la cordura, las contradicciones, un viaje emocional, una vida de lucha absurda; sin ser necesariamente creada e interpretada posicionándome desde el género. Si bien ya había ubicado al

personaje en un espacio doméstico —un patio, un gallinero, un cuarto de pilas— había resistencia en circunscribirlo dentro de la perspectiva de género; una falsa idea de que tal vez lo restringiría. Incluso, en alguna de las primeras socializaciones de nuestros trabajos, me habían sugerido teorizar el trabajo desde otros lugares como el arquetipo del héroe o desde la paradoja del payaso. Sin embargo, al entrar en contacto con estas propuestas, fue obvio que no respondían a mi urgencia, se alejaban completamente de lo que me movía por dentro y fueron descartadas al poco tiempo.

En el proceso de revisar mis registros, escritos, videos, notas, dibujos, reflexiones y al contrastarlos con la bibliografía que iba consultando, se hizo evidente que la temática no solo giraba en torno a la experiencia femenina, sino que evidenciaba una crítica y un posicionamiento político. En estas lecturas aparecieron conceptos como animalización, domesticación y cuerpo como resistencia, y resonaron intensamente con mis inquietudes artísticas, alimentando un lenguaje que insistía en ser visto desde una perspectiva de género. Así, al colocar los lentes de género, el material comenzó a hilarse con mayor profundidad. Este cambio de enfoque, de paradigma, inmediatamente desató el nudo. A partir de este momento, la investigación-creación avanzó con organicidad, alineándose no solo con mis intuiciones, sino también con una línea de pensamiento que reconoce el cuerpo como espacio político, afectivo y poético.

Esta transformación del enfoque aboga por una escritura que desestabilice las estructuras patriarcales del lenguaje y dé lugar a nuevas formas de expresión, donde el cuerpo no solo es contenido, sino también es forma. Así como Hélène Cixous llama a escribir el cuerpo e invita a las mujeres a inventar su cuerpo y devolverle la libertad,

también en la danza aparece la necesidad de componer el cuerpo, dejar que la coreografía nazca desde las vivencias, desde un lugar que desafía las narrativas.

Patricia Cardona (2000) señala que “el cuerpo danzante es un lugar de pensamiento y producción simbólica”. Por lo tanto, al analizar procesos coreográficos desde lo sensible y lo experimentado, propone una mirada donde el cuerpo es sujeto epistemológico. En este sentido, la transformación que vivió *Piel de Gallina* no fue únicamente teórica, sino también metodológica. Abordar conscientemente el cuerpo como productor de conocimiento implicó escuchar con atención lo que el cuerpo — atravesado por experiencias, emociones, historia y política— necesitaba denunciar.

Esto también puede entenderse como una forma de emancipación estética. Cuando el cuerpo escénico deja de ser un objeto representacional para convertirse en una presencia activa que enuncia, se subvierten los códigos coreográficos convencionales. En *Piel de Gallina*, el cuerpo no representa a “una mujer” como única experiencia femenina, sino que encarna una vivencia, una resistencia situada que interpela y desafía desde la escena.

La toma de conciencia sobre la dimensión política del cuerpo no anuló lo emocional, lo potenció. Las emociones, lejos de ser un inconveniente, se convirtieron en gestos de disidencia: llorar, enojarse o sentir miedo también fueron formas de resistir. Lo sensible se resignificó como una potencia crítica. El cuerpo doliente es también un cuerpo pensante. Esta afirmación permite comprender cómo del cuerpo doliente devienen herramientas de pensamiento, de memoria y de crítica social. Por lo que, la emoción no es solo expresión personal, sino que se entrelaza con lo político y cobra fuerza visibilizándose en la escena.

Bajo este enfoque, la coreografía me reveló que en la emoción y en lo cotidiano se asienta una potencia crítica, poética y política. Se cargó como un espacio de insurgencia, donde lo doméstico se convirtió en territorio de subversión; donde la gallina como representación del arquetipo femenino, dejó de ser símbolo de debilidad para convertirse en metáfora crítica, asumiendo su naturaleza política y poética, encarnada de resistencia y capaz de conmover e inquietar.

*iii. Estética de la incomodidad: el cuerpo femenino como poética de la subversión*

En *Piel de Gallina*, el lenguaje escénico fue concebido como una estrategia de resistencia simbólica y estética. A través de decisiones coreográficas, visuales y sonoras, se construyó una poética que incomoda, que desborda las formas tradicionales de representación del cuerpo femenino, distanciándolo del ser objeto y convirtiéndolo en sujeto de enunciación crítica. Esta decisión no fue un capricho, sino que responde a la necesidad de romper con la docilidad, la contención y la estetización de lo femenino como mandato escénico. Ante esto, la coreografía interpela directamente los imaginarios del espectador, obligándolo a enfrentar su propio posicionamiento ético, estético y político.

En este contexto, la incomodidad no es un efecto secundario sino una decisión deliberada: el cuerpo es territorio de lucha simbólica, espacio donde se encuentran las tensiones sociales, históricas y afectivas. La escena no pretendió agrandar, busca desestabilizar. Esta incomodidad aparece como elemento de transgresión; el sudor, los gestos, la repetición, las caídas y recuperaciones, los latigazos, los elementos, la gestualidad quebrada o los movimientos animales interrumpen la percepción

hegemónica del cuerpo escénico como limpio, armonioso o virtuoso. La estética de lo incómodo buscó actuar como un umbral para lo subversivo: en ese malestar compartido se activa una forma distinta de percibir, pensar y sentir el cuerpo femenino.

La decisión de mostrar el cuerpo femenino sin maquillaje, con el cabello suelto, con un vestuario holgado y un color que se confunde con la piel, con los pechos libres, la piel expuesta y en estado vulnerable, no fue casual. Esta desnudez no literal, pero sí simbólica, buscó despojar al cuerpo de capas estéticas normativas para dejarlo hablar con crudeza y centrar la atención en eso mismo, “el cuerpo” y su movimiento. No se trata de exhibirlo, sino de hacerlo visible.

En *Piel de Gallina*, cada decisión escénica – el lenguaje de movimiento, el diseño sonoro, la escenografía como elemento plástico protagónico, la iluminación, el espacio escénico – fue orientada hacia una poética que resiste a la superficialidad, que evita la complacencia visual y que incomoda en cada sacudida. Un cuerpo que ya no se acomoda a lo que se espera de él tradicionalmente, sino que se muestra tal cual es y se afirma como potencia creadora.

En esta poética, la incomodidad funciona como dispositivo estético y detonante. No es un error ni un efecto colateral, sino un recurso elegido para intervenir al público y romper el pacto de pasividad. Se buscó conscientemente que el público no solo observara una obra, sino que fuera afectado por esta, incluso desde el rechazo. Lo que se pone en escena y en juego no es solo la mirada, sino un cuerpo que reaccione y se emocione. Así, la escena se transforma en un espacio en donde lo bello se vuelve inquietante, lo vulnerable se vuelve potente y lo invisible se ilumina.

Lejos de una danza que busca la aprobación, esta coreografía se inscribe en una estética, que, como otras artistas a lo largo de la historia, utiliza el cuerpo como campo de resistencia, detonador de emociones y posicionamiento político. Desde los performances de Marina Abramovic hasta las composiciones cargadas de intensidad de Pina Bausch, la escena ha sido espacio fértil para cultivar movimientos y gestos que no solo representan, sino que movilizan los sentidos, enuncian y producen pensamiento crítico.

Algunas figuras femeninas que se destacaron y fueron antecedentes en estas artes de acción y utilización del cuerpo como herramienta crítica son: Carolee Schneemann, Yoko Ono, Marina Abramovic, Shigeko Kubota y Ana Mendieta. Schneemann proclamaba la siguiente frase “convierto mi cuerpo en un territorio visual”, en una intención por hacer la visibilidad del cuerpo femenino ante el proceso de creación artística (Padilla, 2014). Sus performances promueven el cuestionamiento de los estigmas de las mujeres en el mundo del arte. Ellas llegaron a intervenir en sus cuerpos como lienzos para representar arte (Mosquera Niebla, 2020, p. 22).

Cada una de estas artistas generó discursos con sus cuerpos femeninos. Carolee Schneemann creó “Interior Scroll” (1976), Yoko Ono presentó su performance “Cut Piece” (1964), Marina Abramovic realizó uno de los trabajos más importantes titulado “Rhythm” (1974), Shigeko Kubota presentó “Vagina Painting” (1969) y Ana Mendieta confrontó a la sociedad con su pieza “Rape Scene” (1973). Estos son claros ejemplos del uso del cuerpo como herramienta para denunciar las estructuras de poder y violencia, así como para dar visibilidad a la resistencia.

Uno de los momentos que considero condensa esta poética de lo incómodo y de la resistencia en *Piel de Gallina* es la escena final, la escena del huevo. La mujer, que viene desplumada y con el cuerpo agotado, arrastra los vestigios de una lucha intensa amarrados en su pie. Cargando con el peso de resistir, intenta reunir con desesperación los huevos que se encuentran desperdigados, en esa agitación logra proteger a unos cuantos, a otros los aplasta con ira y la mayoría quedan olvidados cuando encuentra un huevo encerrado en una copa de vidrio. En ese momento se incorpora dentro de una palangana con los restos de agua que hayan logrado llegar hasta el final, rodeada de huevos, toma una copa de vidrio, rompe el huevo escogido y lo vierte en ella. En una atmosfera íntima levanta la copa contemplando su destino, y entre duelo y placer se lo lleva a la boca. En este gesto parece tragarlo, pero después de un silencio en el público y de moverse lentamente, lo regresa intacto a la copa. Repite este gesto en un juego casi ritual y algo perturbador. El huevo entra y sale de su boca sin romperse en repetidas ocasiones, acompañada de una hermosa canción de cuna.

En un punto su corporalidad fluida se corta, se pone de cuclillas contenida en la palangana y coloca la copa boca abajo sobre un huevo roto en el suelo. Al temblor de su cuerpo expulsa el huevo roto por su boca, como una cascada, como si lo vomitara, permitiendo que el espesor catártico recorra su cuello, pecho y cuerpo, hasta caer por su vientre, en medio de sus piernas y llegar a la palangana. Las personas en el público reaccionan con asco, asombro, incomodidad, voltean las miradas o se ríen de forma nerviosa. La mujer en la escena queda sola, a oscuras, en una imagen final cargada de fuerza y silencio.

Este gesto no es solo provocador, es simbólicamente potente. El huevo — que históricamente ha sido símbolo del origen, la creación, el ciclo de la vida, el inicio y el fin, la renovación, la vida carnal y la fertilidad — se convierte en una sustancia ambigua, casi repulsiva, cargada de emociones que transita por el cuerpo femenino sin ser digerida ni destruida. En vez de tragarlo, lo retiene, lo devuelve, lo transforma. La mujer no se come el huevo: lo resiste. Este gesto podría interpretarse como una metáfora de que no se somete a su carga simbólica ni a su destino. Es un gesto grotesco que irrumpe y visibiliza los límites entre lo interno y lo externo, lo privado y lo público, lo digerible y lo repulsivo, lo animal y lo no animal.

Esta estética de la desobediencia corporal — que rompe con las formas tradicionales — altera el sentido común sobre lo que un cuerpo femenino puede o debe hacer generando nuevas gramáticas sensibles, es decir, nuevas maneras de comunicar, de existir, de afectar con y desde el cuerpo.

En ese sentido, aspiro a que *Piel de Gallina* se inscriba dentro de una tradición de obras creadas por mujeres que entienden el arte del movimiento no solo como un acto artístico, sino también crítico y político. Mi propuesta no pretende ofrecer respuestas, sino encarnar reflexión, preguntas difíciles y viscerales. No busca cerrar con un clímax heroico, sino poner bajo el cenital una herida compartida y catártica, en donde el público queda unos segundos en silencio, con el amargo en la boca del desconcierto, de no saber qué pensar, de no sentirse invitados a aplaudir apenas sucede el apagón en la escena. Esa incomodidad del público no es un efecto colateral, es la poética misma de *Piel de Gallina*.

Es la estética de la incomodidad como núcleo poético de la resistencia, es el cuerpo femenino como poética de la subversión, porque una poética subversiva no busca confirmar lo que se sabe, sino desestabilizarlo. Por eso, la escena final cierra con una fisura donde se inscribe la estética de la incomodidad como una forma de rebelarse desde el cuerpo femenino.

*iv. La animalización como metáfora crítica: la gallina como espejo del cuerpo domesticado*

En aquel momento, en el que sentada en el gallinero de mi casa nos vi — mujeres — reflejadas en las gallinas, supe que había abierto una herida, topé con una realidad en la que encontré más similitudes que diferencias ¿Por qué? ¿Qué información tengo en mi subconsciente que me llevó a esta conclusión? Esto provocó reflexiones profundas desde el comienzo del proceso y la necesidad de investigar más al respecto. Por lo que, la elección de la gallina como metáfora en *Piel de Gallina* no es fortuita, fue más bien un detonante de esta investigación-creación.

Concienticé que su presencia simbólica está cargada de significaciones culturales, sociales y de género. En el imaginario colectivo, la gallina es asociada con lo doméstico, lo débil, lo ridículo, lo reemplazable y lo productivo. Se asocia con la maternidad, el cuidado, el encierro, la estupidez, la locura y la reproducción, pero también con la vulnerabilidad, lo consumible y el desecho. Es un animal de corral, destinado a la producción constante, que está a disposición de los mandatos sociales y una vez que deja de ser útil, es descartable. Esta lógica de utilidad, de explotación y desecho resuena profundamente con las narrativas patriarcales y capitalistas que históricamente

han reducido los cuerpos feminizados a su función reproductiva, de cuidado o de servicio. Como plantea Silvia Federici (2018), la apropiación del cuerpo de las mujeres como máquina de trabajo reproductivo fue una condición necesaria para el desarrollo del capitalismo:

Se alimenta una imagen degradante de la maternidad al mostrarla como algo mecánico, el cuerpo de la mujer parece como un contenedor que no tiene creatividad alguna, la creatividad reside en los que la han inseminado, el cuerpo de la mujer es solo un lugar de paso (p. 22).

Aquí vamos encontrando la respuesta a las interrogantes ¿Por qué se denosta, mayoritariamente, a los cuerpos feminizados con animales domésticos? y ¿qué implica esta relación en la sociedad?

Lee y Schultz (2015) argumentan que:

Al igual que el cuerpo de los animales, el cuerpo de las mujeres ha sido un territorio que se ha intentado domesticar. Ambas violencias tienen su raíz en el *dominus* que ha pretendido domarlos y que ejerce mecanismos de violencia paralelos, como ha sido la limitación del movimiento y el silenciamiento... (citado en Eslava-Bejarano, 2021, p. 101).

Los animales como las mujeres son percibidos como cuerpos domesticados a disposición de la sociedad y sus necesidades. El considerar a las mujeres como cuerpos que necesitan ser domados, se traduce en mecanismos de violencia para mantenerlas bajo control, también estos mecanismos son utilizados para domesticar a los animales; reforzando la sumisión y la dependencia y restringiendo su autonomía; pero ¿qué significa el concepto de cuerpo domesticado?

Según Eslava-Bejarano (2021):

“Domesticar” viene del latín “domesticu” (“de la casa”), una palabra que comparte su raíz semántica con los términos “dominus” (“señor”) y “domus” (“casa”). El cuerpo domesticado es aquel cuyo movimiento está limitado a las paredes del “domus” por parte del “dominus”. Limitar el movimiento es una de las formas en las que los seres humanos han establecido jerarquías y han afirmado su poder (p .25).

Así como las gallinas, las mujeres comparten el mismo opresor y son sometidas a los mismos mecanismos y técnicas de domesticación. Por eso, se habla de cuerpos domesticados.

Al respecto, Carlos Adams (2019), citado en Andueza Kovacevic (2002), feminista-animalista argumenta que:

El género no se trata de la diferencia, es relativo a la dominación. La manera en la que el género está estructurado dentro de nuestro mundo -el modo en que los varones tienen poder sobre las mujeres- está relacionado con cómo vemos a los animales, especialmente a los animales que consumimos (p. 829).

Rebajar a las mujeres como cuerpos domesticados, no solo da paso a la deshumanización, sino también refuerza la idea de que su valor reside en el cumplimiento de las expectativas sociales. Actualmente, para la mayoría de las mujeres, estas expectativas no solo se limitan a las labores domésticas, los estándares de belleza, la reproducción, la maternidad y el cuidado, sino también a su desempeño laboral; viéndose obligadas a cumplir con un doble papel como amas de casa en su

esfera privada y asalariadas en el ámbito laboral. Por lo que, aun siendo tan importantes, se les relega a roles secundarios en la estructura social, subrayando un sistema de dominación que legitima la violencia y la opresión.

Por lo tanto, el cuerpo de la gallina, encerrado, controlado, regulado en su reproducción, se empata con el cuerpo de las mujeres bajo los lentes patriarcales; domesticado no solo en lo físico, sino en lo simbólico, en lo imaginario. La vigilancia del cuerpo, el control de su actuar y la instrumentalización de su biología se muestran como formas de poder que actúan sobre la piel, moldeando subjetividades obedientes.

Bordo (2011) advierte cómo estas disciplinas corporales son tan interiorizadas al punto de volverse casi imperceptibles para la sociedad, insertadas en prácticas cotidianas de auto vigilancia y control. De esta forma, el uso de la gallina en la coreografía no es por su ser animal, sino por su símbolo de cómo se instituyen los dispositivos de domesticación sobre los cuerpos feminizados.

Sin embargo, el lenguaje escénico no fue el de una mimetización de la gallina. En *Piel de Gallina* no se imitó el cacareo ni se reprodujeron los movimientos de una gallina, sino más bien se extrajeron de su imaginario los elementos que han servido históricamente para justificar la subordinación y llevarlos a un lenguaje intensamente corporal. Se analizó su comportamiento, su representación social y su carga simbólica, para desmontarlos críticamente. En este caso, la animalización lejos de reforzar la degradación femenina se convirtió en estrategia crítica.

Ruiz Carreras (2019) señala que, al deshumanizar a ciertos cuerpos comparándolos con animales, el sistema justifica su explotación:

Los cuerpos de las mujeres, con frecuencia aparecen representados como pedazos de carne, del mismo modo que a menudo, los cuerpos de los animales que se crían como alimento para humanos se muestran representados como mujeres. Estas representaciones unen el sexo, la violencia, la dominación masculina, y la apariencia de que ambos seres, mujeres y animales, desean ser devorados. Ambos tienen en común quién les devorará (p. 2).

El uso de metáforas animales en el habla cotidiana es una de las formas de establecer superioridad y dominancia, es utilizado tanto para reforzarnos como para disminuirnos entre los seres humanos, análisis que realiza Andueza Kovacevic (2019). Este pensamiento es reforzado por Eslava-Bejarano (2021), al indicar que:

Durante décadas, las personas marginadas han sido comparadas con animales no-humanos para resaltar su alteridad y justificar su colonización, “consumo” y matanza. Históricamente, la animalización ha sido una estrategia retórica para justificar la explotación y opresión de los seres humanos. En este contexto, afirmar la propia humanidad ha sido crucial para quienes han sufrido las terribles consecuencias de la deshumanización (p. 22).

La comparación entre personas y animales no-humanos no solo revela la deshumanización en un contexto más amplio, sino que también pone de manifiesto que tanto personas marginadas como animales comparten el mismo opresor. Estas dinámicas de poder se entrelazan con la violencia y la construcción de género.

La animalización de ciertos grupos, especialmente el de las mujeres, se utiliza para consolidar roles de género tradicionales y reforzar una jerarquía social que favorece a los hombres. Tal y como lo plantea Andueza Kovacevic (2019), “el hombre occidental denota femeninamente y animalísticamente, porque allí están los seres que ha subyugado y que pretende seguir subyugando” (p. 832).

Sin embargo, esta investigación-creación no se limitó a denunciar la animalización de las mujeres, sino que la resignificó desde la analogía con la gallina como estrategia poética y política. La animalidad en la corporalidad de la intérprete no como estado inferior, sino como lugar de resistencia, de lo indócil y de lo que se rehúsa a ser domesticado. Un cuerpo femenino que se permite ser animal, que no representa sino que interpela. Habitar la animalidad en escena implicó recuperar la autonomía. Fue sacudir el inconsciente colectivo. Ser percibida animal ya no fue una condena, sino una posibilidad catártica y crítica.

En esta metáfora, el huevo surge como símbolo extendido y ambivalente: de vida y de muerte, de control y de exceso, de rito y de condena. A lo largo de la obra, el huevo se convierte en objeto ritual, materia disruptiva, símbolo de fragilidad. El huevo interpela la sacralización del útero. Su presencia activó reflexiones en el público sobre el ciclo de la vida, las maternidades obligadas, las maternidades deseadas pero no logradas, la fertilidad e infertilidad, los procesos de aborto, los abusos y violencias, los anhelos, entre otros.

El huevo se convirtió en una presencia que tensiona; incómoda y desbordada. Así, el huevo deja de ser un objeto de productividad para transformarse en acto

performativo, símbolo de violencia, vulnerabilidad y destino, pero también de la complejidad de la experiencia femenina, la liberación y la resistencia.

La gallina, espejo de la domesticación, se transforma, expone y descompone los mecanismos de control sobre los cuerpos femeninos. Su figura dejó de ser ridícula o dócil para habitar lo abyecto, lo híbrido, lo insurrecto. En esta transformación, la “gallina estúpida” se desvaneció en el gallinero, no se dejó contener por los límites del corral y en su lugar apareció un cuerpo insurrecto.

La animalización se reveló como una metáfora crítica que subvierte el sentido impuesto al cuerpo femenino. Un cuerpo que se rehúsa a ser domesticado, que no acepta el encierro simbólico ni literal; que habita la animalidad de forma crítica para fracturar el orden establecido. No representó la domesticación, sino su ruptura. Así, el cuerpo femenino en *Piel de Gallina* se mostró como fuerza encarnada que limita entre lo humano y lo animal, lo visible y lo silenciado, la dureza y la ternura. La metáfora de la gallina se encarnó, el cuerpo le sostuvo la mirada a quien le miró, se salió del espejo cruel, interrumpió el sentido y encarnó otra posibilidad: la animalización como forma de resistencia y libertad.

## V. PRINCIPALES HALLAZGOS

**Perspectiva de género central en la creación.** Se confirmó que, para efectos de *Piel de Gallina*, colocar los lentes de género para observar el proceso creativo enriqueció y orientó la coreografía. La obra centra al cuerpo femenino y desafía los mandatos patriarcales que le atraviesan, conectando lo íntimo con lo social. Como

señalan Fort i Marrugat (2015), "el cuerpo es el instrumento de la danza, por lo que la perspectiva de género resulta totalmente apropiada para su análisis" (p.54). La coreografía creada por una mujer es un acto político esencial, aporta en la promoción de que más mujeres sigan creando y produciendo conocimiento desde sus propias vivencias para reescribir las narrativas tradicionales. Destaca la importancia de la historia contada desde nuestro lugar.

**El cuerpo danzado como generador de conocimiento situado.** La experiencia documentada demuestra que el cuerpo de la intérprete en escena no es únicamente objeto estético sino fuente valiosa de saberes. Al indagar en su propia memoria corporal, identidad, emociones, las heridas compartidas y en los gestos cotidianos, surgió un conocimiento poético y político que no procede de la abstracción, sino de la vivencia pura. Como afirman Toro Calonje y López-Aparicio Pérez (2018), la investigación en danza "parte del conocimiento intuitivo del cuerpo, de los saberes propios del bailarín, de la experiencia vivida del espectador e invita a una visión pluridisciplinar y a la integración de todos los discursos relativos a la danza" (p.69). En *Piel de Gallina*, crear y experimentar con el cuerpo femenino produjo nuevo conocimiento valioso: cada gesto y movimiento alimentó una cartografía teórica sobre la mujer, la violencia y la resistencia.

**Contexto de violencia creciente.** La pieza nace en un contexto de escalada de violencia de género que exige respuesta y visibilidad. En Costa Rica se vive un alarmante crecimiento de violencia contra las mujeres, eso se ve reflejado en las cifras de femicidios que van en aumento. De acuerdo con el Observatorio de Violencia de Género contra las Mujeres y Acceso a la Justicia del Poder Judicial de Costa Rica

(2025), son 483 mujeres las que fueron asesinadas entre el año 2017 y el 2024, y al 14 de julio del 2025 dolorosamente se le suman 20 mujeres más de las que tenemos conocimiento; mientras que las Naciones Unidas (2024) indica que en América Latina mueren a diario alrededor de 11 mujeres por razón de género. Este contexto realista y sumamente desgarrador marcó la creación. *Piel de Gallina* reacciona a esa ola de violencia: su cuerpo escénico se carga e invita al público a la confrontación y el cuestionamiento contribuyendo a la consciencia social.

**Somos investigadoras: legitimación intelectual de la danza.** Un hallazgo individual significativo fue desacreditar el estigma histórico de que las bailarinas son ejecutantes sin ideas. El escrito es un testigo más de que quienes se dedican al arte del movimiento, a la danza, además de ser bailarinas, coreógrafas y maestras, son investigadoras por derecho propio. La danza es un espacio de investigación que no separa al sujeto del objeto. Como apuntan Toro y López-Aparicio (2018), “El investigador en danza, categoría que aun busca sus raíces para consolidarse, tiene como especificidad la práctica misma de la danza, es su objeto de estudio... Su reflexión proviene de la vivencia producida por ella, tanto corporal como intelectual” (p.69), pues el cuerpo en movimiento puede traducirse en lenguaje y reflexión. Registrar procesos creativos en bitácoras, encontrar nuevos conocimientos en experimentaciones corporales, transcribir el caos de la creación coreográfica en texto y teorizar la práctica demuestra que la danza es también un campo académico. Esto anima al gremio de la danza a registrar, escribir e investigar: la praxis dancística se reivindica como productora de conocimiento.

**Danza y género: aporte académico y artístico con perspectiva de género.** El proceso de sistematización de experiencia y análisis escrito que acompaña esta investigación-creación coreográfica representa, en sí mismo, un aporte al campo de la danza, al constituirse como un documento que articula teoría y práctica desde una perspectiva de género. Este trabajo se inserta en un terreno donde los registros académicos que vinculan danza, cuerpo y género desde una mirada situada, vivencial y crítica son todavía escasos, particularmente en el contexto latinoamericano y centroamericano. El texto no solo documenta un proceso de creación artística, sino que también se ofrece como un antecedente para futuras investigaciones-creaciones. Al producir una sistematización de experiencia sobre la creación coreográfica atravesada por la perspectiva de género, este trabajo contribuye a ampliar los marcos de análisis en los estudios de danza, señalando que la escena también es un territorio de pensamiento y que la coreografía puede funcionar como lenguaje crítico y generador de teoría encarnada.

## VI. ESTRATEGIA DE COMUNICACIÓN Y DIVULGACIÓN

La estrategia para la socialización de *Piel de Gallina* se articuló desde su comienzo en conjunto con otros dos proyectos coreográficos de estudiantes de la Maestría Profesional en Danza, en el contexto de Evento Especializado en la modalidad de Trabajo Final de Graduación.

El costarricense Alberto Fonseca Garita, el uruguayo Gianni Penna Arizeta y mi persona, decidimos conformar una temporada como cierre y muestra del proceso de creación coreográfica. Un formato escénico en el que se presentaron tres coreografías radicalmente distintas pero vinculadas por la sensibilidad estética y sus temáticas de relevancia social. Esta confluencia permitió la visibilidad de cada obra y generar un espacio de intercambio de nuestras búsquedas artísticas, políticas y personales, potenciando la mirada activa y las reflexiones de las personas espectadoras.

Si bien la muestra se pudo haber realizado en un espacio no convencional, por el contexto académico en el que se desarrolló y las facilidades técnicas, se presentó por primera vez en el teatro Centro para las Artes de la Universidad Nacional de Costa Rica, localizado en Heredia. Este teatro cuenta con una capacidad máxima de 182 personas espectadoras y se realizó los días 22 y 23 de marzo del 2025.

El público presenció tres propuestas escénicas cuya duración conjunta no superó una hora y quince minutos de duración. *Piel de Gallina* fue la primera coreografía en presentarse. Su formato unipersonal, con una duración aproximada de 19 minutos, y el requerimiento técnico de que la escenografía estuviese instalada antes del ingreso del público al teatro, determinaron su ubicación como apertura en el orden del programa.

Esta temporada conjunta se presentó nuevamente, bajo el nombre de *Triálogo* y de manera independiente, el 5 y 6 de abril del 2025. Esta segunda vez, la presentación se realizó en el Teatro de la Danza, ubicado en el Centro Nacional de Cultura, en San José. Esta vez en unas instalaciones con capacidad para 240 personas espectadoras, y un

equipo humano y técnico mayor. Fue posible gracias al respaldo de la Ley de Emergencia y Salvamento Cultural del Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica.

La estrategia de comunicación de ambas temporadas incluyó la elaboración de artes gráficos y digitales (afiches, programas de mano, fotografías y videos promocionales), así como una campaña en redes sociales y presencia en medios de comunicación, lo que fortaleció el alcance.

*Piel de Gallina*, fue concebida para ser compartida en espacios escénicos tradicionales y espacios alternativos, dentro y fuera de la GAM, en territorio nacional e internacional. Está recomendada para un público mayor de 12 años, ya que contiene referencias a temáticas sensibles y complejas relacionadas al cuerpo, la violencia y la resistencia femenina. De cara al futuro, se desea abarcar nuevos públicos que resuenen con esta línea temática y salir del espacio escénico convencional.

Se contempla continuar con la circulación de esta coreografía, pero también hay un enorme interés en que las reflexiones y hallazgos de esta investigación-creación trasciendan el ámbito escénico. La dimensión teórica de este trabajo —que articula perspectivas de género, enfoques contemporáneos de la creación artística y crítica— se proyecta para su presentación en encuentros, coloquios y espacios de intercambio entre personas investigadoras en danza, movimiento y artes afines, con el propósito de aportar a la reflexión y al diálogo inter, multi y transdisciplinar.

## VII. REFERENCIAS

- Andueza, D. (2019). *Las hijas de perra y los hijos de tigre: Un análisis sobre la animalización*. En A. Navarro ... et al. (Eds.), *\*Resistir el especismo: Hacia comunidades más animales\** (pp. 823-833). Editorial Latinoamericana Especializada en Estudios Críticos Animales.  
[https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/resistir\\_el\\_especismo.\\_Hacia\\_comunidades\\_201\\_90717-35823-19qx878-libre.pdf](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/resistir_el_especismo._Hacia_comunidades_201_90717-35823-19qx878-libre.pdf)
- Barbosa Sánchez, A. (2018). Construcción dialógica ciencia/arte: Estética del alea desde el enfoque de la complejidad. *Panambí, Revista de Investigaciones Artísticas*, (6), 135-152. <https://doi.org/10.22370/panambi.0.6.1138>
- Bordo, S. R. (2020). *The Body and the Reproduction of Femininity: A feminist appropriation of Foucault* (pp. 207-218). Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9781003060963-3>
- Bordo, S. R. (2011). *El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo*. *Revista de Estudios de Género. La ventana* (pp. 7-81).
- Butler, J. (1990). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (M. A. Muñoz, Trad.). Paidós.
- Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (M. de Corral, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1993).
- Cardona, P. (2000). *La dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas*. Cenidi Danza/INBA/CONACULTA/Escenología.

Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura* (A. M. Moix, Pról. y trad.; M. Díaz-Diocaretz, Rev. trad.). Anthropos; Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Dirección General de la Mujer; Universidad de Puerto Rico.

Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). (2024). *Al menos 11 mujeres son víctimas de feminicidio cada día en América Latina y el Caribe* [Comunicado de prensa]. Naciones Unidas.  
<https://www.cepal.org/es/comunicados/al-menos-11-mujeres-son-victimas-feminicidio-cada-dia-america-latina-caribe>

Eslava, J. (2021). La mujer negra y el animal: Los bozales en “Bastidores” de Rosana Paulino. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales. Vista de La mujer negra y el animal: los bozales en “Bastidores” de Rosana Paulino* (revistaleca.org)

Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario: Críticas feministas al marxismo* (M. A. Catalán Altuna, Trad.). Traficantes de Sueños.

Katz, H. (2005). *Uno, dos, tres - La danza es el pensamiento del cuerpo*. FID - Foro Danza Nacional Editorial, Montevideo.

Mosquera, E. M. (2020). *El performance como artivismo participativo ante denuncias sociales dentro del contexto local* [Tesis de maestría]. Universidad Técnica de Machala].  
[https://repositorio.utmachala.edu.ec/bitstream/48000/16382/1/T3929\\_MOSQUERA%20NIEBLA%20ELIANA%20MABEL.pdf](https://repositorio.utmachala.edu.ec/bitstream/48000/16382/1/T3929_MOSQUERA%20NIEBLA%20ELIANA%20MABEL.pdf)

Poder Judicial de Costa Rica, Dirección de Planificación, Subproceso de Estadística.

(2025). *Informe sobre femicidios en Costa Rica*. Observatorio de Violencia de Género contra las Mujeres y Acceso a la Justicia.

<https://observatoriodegenero.poder-judicial.go.cr/index.php/soy-especialista-y-busco/estadisticas/femicidio>

Ruiz Carreras, M. (2019). La política sexual de la carne. Una teoría crítica feminista vegetariana. *Papeles Del CEIC: International Journal on Collective Identity*

*Research*, 1, 11. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6883048>

Toro Calonje, A. & López-Aparicio Pérez, I. (2018). *Narrativas corporales: La danza como creación de sentido*. *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, 143, 61-

84. <https://doi.org/10.15178/va.2018.143.61-84>

## VIII. ANEXOS

**Anexo 1.** Artes gráficas de ejercicios de creación coreográfica desarrollados durante la Maestría Profesional en Danza, utilizados como detonadores creativos en el proceso de creación de *Piel de Gallina*.



*Figura 1: Cortometraje "No me hable" (2023), de autoría propia. Explora la construcción de la mujer domesticada.*



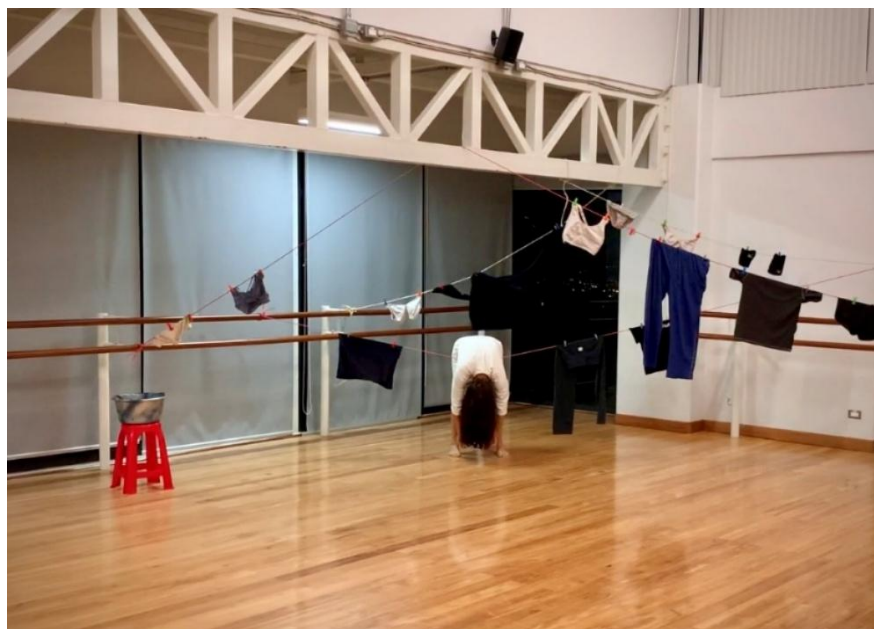
*Figura 2: Cortometraje "Hasta que la muerte nos separe" (2023), de autoría propia.*

*Explora la relación simbólica entre la mujer y la gallina construida por los discursos sociales, utilizando el huevo como elemento plástico.*



*Figura 3: Cortometraje "Mujer Gallina" (2024), de autoría propia. Articula los principales elementos compositivos, configurándose como el primer boceto coreográfico de Piel de Gallina.*

**Anexo 2.** Registro fotográfico del proceso creativo de *Piel de Gallina*



*Figura 4: Exploración coreográfica del tendedero, en su formato tradicional, como elemento plástico (2024).*



*Figura 5: Exploración coreográfica del tendedero, en su formato tradicional, como elemento plástico (2024).*



*Figura 6: Muestra de avance coreográfico en la Escuela de Danza, corresponde a una etapa avanzada del proceso creativo (2025). Fotografía: Hellen Hernández.*



*Figura 7: Muestra de avance coreográfico en la Escuela de Danza, corresponde a una etapa avanzada del proceso creativo (2025). Fotografía: Hellen Hernández.*



*Figura 8: Rediseño, instalación y exploración del tendedero en el espacio escénico.*



*Figura 9: Ensayo en el teatro y muestra coreográfica al equipo asesor, versión del tendedero previa a su configuración final. Fotografía: Hellen Hernández.*



*Figura 10: Muestra coreográfica al equipo asesor. Fotografía: Hellen Hernández.*



*Figura 11: Muestra coreográfica al equipo asesor. Fotografía: Hellen Hernández.*

**Anexo 3.** Registro fotográfico de *Piel de Gallina* en la presentación coreográfica final de la Maestría Profesional en Danza con Énfasis en Coreografía, realizada en el Teatro Centro para las Artes, Universidad Nacional de Costa Rica.



*Figura 12: Socialización de Piel de Gallina (2025). Fotografía: Esteban Chinchilla.*



*Figura 13: Socialización de Piel de Gallina (2025). Fotografía: Esteban Chinchilla.*



*Figura 14: Socialización de Piel de Gallina (2025). Fotografía: Esteban Chinchilla.*



*Figura 15: Socialización de Piel de Gallina (2025). Fotografía: Esteban Chinchilla.*



*Figura 16: Socialización de Piel de Gallina (2025). Fotografía: Esteban Chinchilla.*



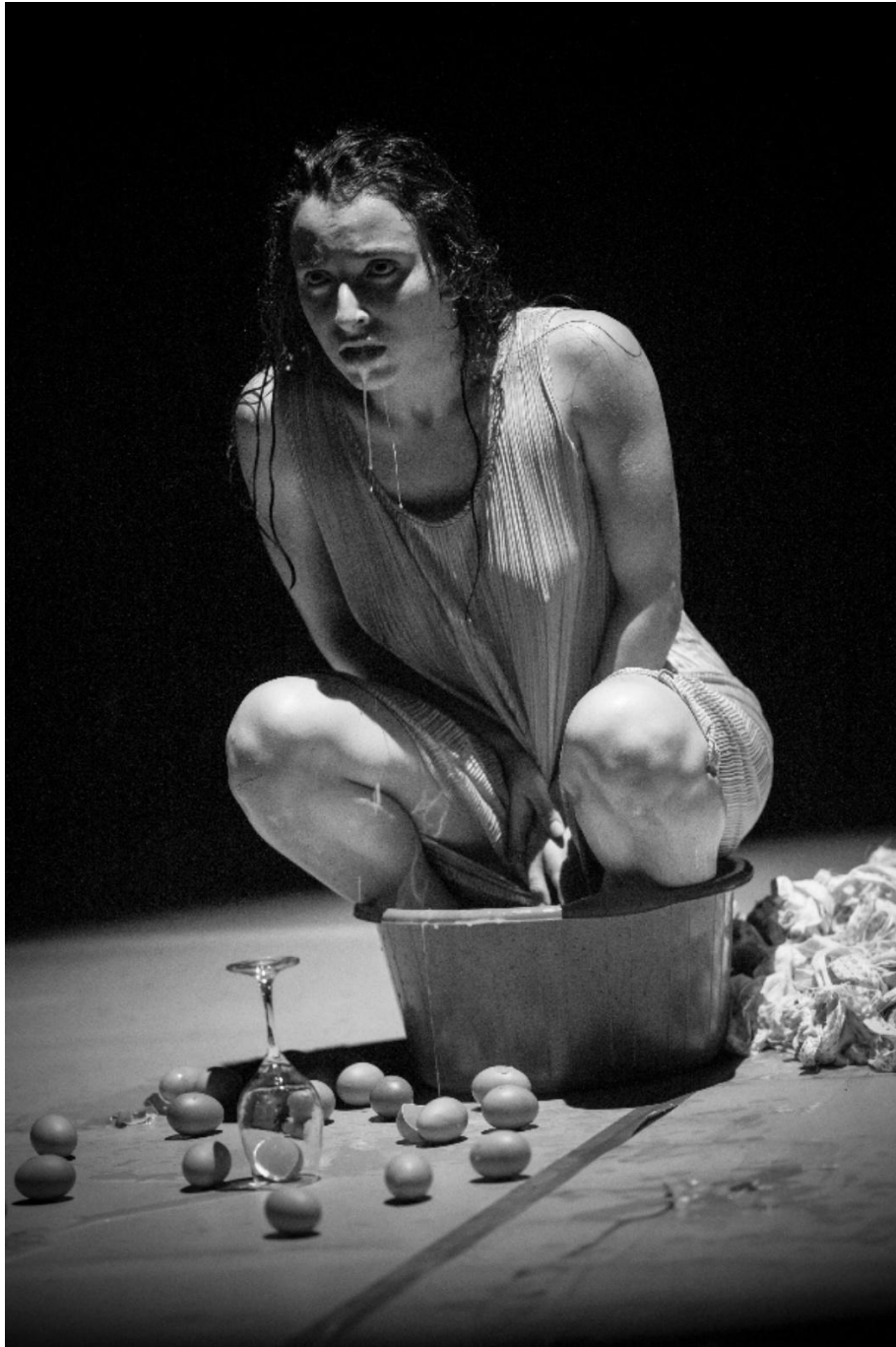
*Figura 17: Socialización de Piel de Gallina (2025). Fotografía: Esteban Chinchilla.*



*Figura 18: Socialización de Piel de Gallina (2025). Fotografía: Esteban Chinchilla.*



*Figura 19: Socialización de Piel de Gallina (2025). Fotografía: Esteban Chinchilla.*



*Figura 20: Socialización de Piel de Gallina (2025). Fotografía: Esteban Chinchilla.*

**Anexo 4.** Registro fotográfico del equipo asesor académico y creativo en *Piel de Gallina*.



*Figura 21: Tutora M.A Nandayure Harley y la autora, Valentina Papini (2025).*

*Fotografía: Esteban Chinchilla.*



*Figura 22: Maestro M.A Jimmy Ortiz junto a compañeros de la Maestría Profesional en Danza: Gianni Penna, Alberto Fonseca y la autora, Valentina Papini (2025).*

*Fotografía: Esteban Chinchilla.*



*Figura 23: Ariana Fonseca y Valentina Papini, co-diseñadoras de la escenografía textil, durante la instalación del tendedero.*



*Figura 24: Ariana Fonseca durante el proceso de instalación textil escenográfica.*



*Figura 25: Retroalimentación después de la muestra coreográfica con la tutora M.A Nandayure Harley y la maestra Marta Ávila (2025). Fotografía: Hellen Hernández.*

**Anexo 5.** Impresiones y comentarios del equipo asesor académico sobre la coreografía *Piel de Gallina*.

### **M.A Nandayure Harley Bolaños – Tutora**

Bailarina, coreógrafa y maestra de danza.

Con una propuesta de carácter performático, Valentina en “Piel de Gallina” apuesta por comunicar, a través del arte del movimiento, un mensaje contundente íntimamente relacionado con la problemática de la mirada a la mujer, como un acto consciente, deliberado, de larga data y siempre actual.

Basta tener los ojos abiertos para ver, pero para mirar necesitamos ejercer, en alguna medida, la voluntad.

## **M.A Jimmy Ortiz Chinchilla – Maestro y guía del proceso**

Coreógrafo, bailarín y psicólogo.

"La piel de gallina" no es solo una imagen evocadora, sino una cartografía del cuerpo estremecido, donde la intérprete se enfrenta a los fantasmas de su historia con una intensidad brutal y conmovedora. Única y solitaria, atraviesa el miedo y la vulnerabilidad hasta conquistarse a sí misma. Nos sumerge en su delirio, rasgando la frontera entre lo real y lo imaginario, y en ese despojo, desnuda la vida misma. La pieza nos sacude desde lo más primitivo, llevándonos a un umbral donde la locura se convierte en una forma de verdad.

## **Dra. Marta Ávila Aguilar – Maestra**

Bailarina, crítica e historiadora de danza.

Valentina Papini realiza *Piel de Gallina*, un solo en el que aborda los temores de la intimidad femenina hasta conseguir la plenitud, es una batalla en soledad, un diálogo consigo misma que le permite conquistar su esencia vital.

**Anexo 6.** Enlaces de materiales de difusión, registro y recepción de *Piel de Gallina*.

- **Programa de mano digital.**

<https://archive.org/details/programa-de-mano>

- **Repositorio audiovisual de la socialización de *Piel de Gallina* en *Triálogo*.**

[https://youtube.com/playlist?list=PLIXiQRN\\_C4dqOUzUKT0ej4ulzgTfhUDFX&si=cSs5efg3l2\\_ac2gX](https://youtube.com/playlist?list=PLIXiQRN_C4dqOUzUKT0ej4ulzgTfhUDFX&si=cSs5efg3l2_ac2gX)

- **Nota de prensa.** Artículo publicado en Delfino.cr.

<https://delfino.cr/2025/03/trialogo-presenta-tres-coreografias-contemporaneas-en-el-teatro-de-la-danza>

- **Nota periodística.** Video publicado en “su lado positivo” de SINART.

<https://www.instagram.com/reel/DIE7fMpN7i9/>