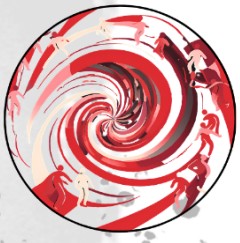


Universidad Nacional
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística
Escuela de Danza

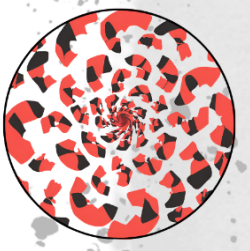
DAC418 Reflexiones Críticas sobre el Cuerpo y la Danza

Curso regular de III Nivel, Bachillerato en Danza

Prof. Dra. Enid Sofía Zúñiga Murillo

MEMORIA DE CURSO

Nicole Acuña Chinchilla
Keisy Arce Fonseca
María Fernanda Campos Ulloa
Jimena Fernández Watkins
Génesis Flores Villarreal
Leonela Gómez Navarro
Jazmin Gutiérrez Pinell
Alissa Kcuno Contreras
Alonso Morúa Gómez
Raquel Piedra Villavicencio
Ximena Rucavado Stadthagen
Camelia Salgado Rojas
Carla Sanders Conejo
Cristofer Alexis Umaña Umaña
Jeudin Steven Villalta Alfaro
Dilana Víquez Cubero
Fabián Zamora Delgado



Julio, 2024

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - No Comercial – Compartir Igual 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/
® Universidad Nacional / Escuela de Danza
https://www.danza.una.ac.cr/

Contenido

PRESENTACIÓN i

CUANDO EL DIABLO BAILÓ CON EL PECHO ABIERTO. UNA AUTO REFLEXIÓN Y ANÁLISIS DEL CUERPO, LA AUTOPERCEPCIÓN Y EL ALTER EGO DESDE LA DANZA 1

CUERPOS CAMBIANTES: CUERPOS DANZANTES 14

RESIGNIFICAR MI EXPERIENCIA EN UN MONTAJE GÉNERO-SENSIBLE 30

EL ARTE COMO CATARSIS INDIVIDUAL Y SOCIAL 49

EL CUERPO EN LA DANZA Y LA FOTOGRAFÍA 59

LA BELLEZA REAL DE TODOS LOS CUERPOS EXPRESIVOS 76

PRESENTACIÓN

En el contexto de la formación profesional en danza, el estudiantado de III Nivel de carrera del año 2024 reconoce la importancia de textualizar el saber anclado en los cuerpos como una herramienta fundamental para el desarrollo integral de su práctica artístico-académica. Este proceso implicó pensar y escribir sobre la técnica de danza contemporánea, la creación coreográfica y la generación de memoria histórica en el campo del arte danzado, a través de la reflexión crítica.

Al abordar estos aspectos, el estudiantado profundizó sobre el cuerpo como un espacio expresivo y como un dispositivo para comunicar historias, emociones y transformaciones sociales para textualizar el saber corporal a través de conceptualizar y articular sus experiencias desde una perspectiva crítica, conectando sus prácticas con teorías que enriquecen su comprensión del movimiento y su impacto cultural.

Asimismo, el estudiantado reflexiona sobre la creación coreográfica como un acto de resistencia y remembranza. Este enfoque les permite abordar la comprensión de sus cuerpos danzantes como archivos vivos que narran historias personales y colectivas, contribuyendo a una memoria histórica que desafía las normas hegemónicas y promueve una sensibilidad hacia las perspectivas género-sensibles. Al integrar esta mirada crítica, amplían su capacidad para generar discursos artísticos que trascienden lo biofísico y lo socioemocional efímero.

Finalmente, textualizar el saber también les permite cuestionar los estándares idealizados en la danza, visibilizando cuerpos diversos y promoviendo una inclusión que redefine los límites del arte dancístico. Este ejercicio crítico fortalece su formación profesional al conectar teoría y práctica, cuerpo y palabra, técnica y memoria, creando así un espacio para el empoderamiento artístico y social.

Dra. Enid Sofía Zúñiga Murillo
Académica
Curso DAB418 Reflexiones Críticas sobre el Cuerpo y la Danza
Julio, 2024

Cuando el diablo bailó con el pecho abierto. Una auto reflexión y análisis del cuerpo, la autopercepción y el alter ego desde la danza

Cristofer Alexis Umaña Umaña
https://www.instagram.com/_cmorningstar/

RESUMEN

Este artículo explora la relación entre el artista y su cuerpo a través de la figura de Lucifer, símbolo de rebelión y vulnerabilidad. Reflexionando sobre su experiencia como bailarín, el autor se describe como un "diablo" en conflicto con su autopercepción y entorno. Se analiza cómo los estándares idealizados en la danza invisibilizan cuerpos no normativos, afectando la autoimagen y el valor del arte creado. Además, se introduce el alter ego como herramienta de autoaceptación y expresión genuina, destacando la importancia del proceso creativo y personal en el crecimiento del artista, permitiendo abrazar la vulnerabilidad y transformar el cuerpo y el arte en medios de autoconocimiento y empoderamiento.

Palabras clave: Cuerpo, autopercepción, alter ego, identidad, danza contemporánea.

When the devil danced with an open chest. A self-reflection and analysis of the body, self-perception and alter ego from dance

ABSTRACT

This article investigates the relationship between the artist and his body through the figure of Lucifer, symbol of rebellion and vulnerability. Reflecting on his experience as a dancer, the author describes himself as a "devil" in conflict with his self-perception and environment. It analyzes how idealized standards in dance invisibilize non-normative bodies, affecting the self-image and value of created art. In addition, the alter ego is introduced as a tool for self-acceptance and genuine expression, highlighting the importance of the creative and personal process in the growth of the artist, allowing us to embrace vulnerability and transform the body and art into means of self-knowledge and empowerment.

Key words: Body, self-perception, alter ego, identity, artist, dance, contemporary dance.

Introducción

Se explora la compleja relación entre el artista y su cuerpo a través de la figura de Lucifer, el ángel caído que simboliza tanto la rebelión como la vulnerabilidad. Partiendo de la historia de Lucifer, el autor reflexiona sobre su propia experiencia como artista de la danza, describiéndose como un "diablo" en conflicto con su autopercepción y con el entorno que lo rodea. La danza se presenta no solo como una forma de expresión física, sino como un lenguaje que refleja las necesidades, pensamientos y sentimientos del artista.

El texto aborda la desconexión entre el cuerpo y el alma, la imposición de estándares idealizados en el mundo de la danza y la lucha interna del bailarín para encontrar su voz y su identidad. Se examina cómo la formación técnica puede llevar a la invisibilización de cuerpos que no se ajustan a los modelos normativos, y cómo esto afecta la autoimagen y la valoración del propio cuerpo y del arte que se crea.

Además, se introduce el concepto del alter ego como una herramienta creativa para afrontar estas dificultades. El alter ego, representado por Lucifer, se convierte en una manifestación de las aspiraciones y la auténtica identidad del artista, proporcionando una vía para la autoaceptación y la expresión genuina.

Finalmente, hacer una reflexión sobre la importancia de perderse y encontrarse en el proceso creativo y personal, reconociendo que la danza y la autoexploración son esenciales para el crecimiento del artista. A través de la aceptación de su alter ego, el autor encuentra la fuerza para abrazar su vulnerabilidad y su capacidad de creación, transformando su cuerpo y su arte en un medio de autoconocimiento y empoderamiento.

Motivación

El diablo, todos conocemos la historia de Lucifer, el ser divino que se rebeló ante dios, que fue desterrado del paraíso y condenado a una vida de miseria en el infierno. Para mi Lucifer no corrió con tan mala suerte, solamente es un ser incomprendido. Fue valiente al rebelarse y decir a viva voz como él veía un nuevo mundo, obtuvo su propio reino, obtuvo poder, ahora todos conocemos su historia, es todo lo que representa a un artista. Sin embargo, Lucifer con toda su determinación es un ser vulnerable que vive, reflexiona, siente y crea.

Hoy me siento como Lucifer, un artista incómodo consigo mismo, con el espacio que lo rodea, con necesidad de rebeldía, un artista perdido, triste, melancólico. Qué pasa por el ideario de este diablo que se siente en conflicto consigo mismo, con su cuerpo en un estado alterado de la autopercepción, recurriendo a un alter ego para sobrevivir la condena social y como es capaz de superarla.

El cuerpo

En la danza el cuerpo constituye un todo, una herramienta física por la cual el artista del movimiento se expresa, expresa sus necesidades, sus pensamientos, inquietudes, sentimientos. El cuerpo debe ser entrenado para poder desarrollar un lenguaje único potente, independiente que pueda decir lo que quiera de manera sincera y transparente, pero qué pasa cuando el cuerpo se siente desconectado, incómodo con lo que se le pide decir, no incómodo con el alma que lo habita, sino por lo que se le pide desde afuera.

Este pobre diablo que se ve en un espejo, que no reconoce lo que tiene al frente, que su cuerpo no está siendo suficiente para decir lo que quiere, no porque no pueda, sino porque no se entiende él mismo, un diablo con demonios que lo dominan impidiendo apropiarse de ser cuerpo.

El cuerpo está en constante cambio desarrollándose no solo en procesos biológicos, sino también en procesos de ámbitos sociales, colectivos, individuales, el cuerpo es el espacio que nos permite estar presentes física y energéticamente. Nuestro cuerpo se puede percibir como un constructo social. De acuerdo con Sánchez (2017),

> El cuerpo permite reconocernos como un ser social y no sólo biológico. En la cotidianidad desarrollamos varios tipos de relaciones con otras personas, cumplimos roles en todo momento, nos configuramos y reconfiguramos en cada lugar y cada vez aprendemos o asimilamos algo nuevo. Sin el cuerpo simplemente no existimos, nos permite identificarnos como individuos y diferenciarnos entre todos, a través de él generamos lazos de pertenencia con otros y con el entorno. (Le Breton, 2010, citado por Sánchez, 2017, p.4)

Qué pasa con el cuerpo de este diablo que es percibido para cumplir un modelo de poder, así lo llama Sánchez (2017), es decir el cuerpo de este diablo debe responder a imágenes idealizadas por el contexto moderno en el que se desenvuelve, bajo este contexto el cuerpo adquiere una disposición, en este caso el cuerpo de un bailarín, según Sánchez (2017, p.5), “la historia de cada persona hace que su cuerpo nunca haya sido "puro" o "terminado ", siempre estará en formación. La materialización nunca se completa porque los ideales impuestos nunca se alcanzan.” ¿Cómo afecta esto a un cuerpo danzante?

Como se mencionó anteriormente el cuerpo debe ser entrenado para poder desarrollar un lenguaje, sin embargo, en estos procesos de formación los cuerpos buscan ser moldeados, convertir los cuerpos en un producto normalizado. Es innegable que la formación corporal mejora las posibilidades corporales, el problema se encuentra en estandarizar los cuerpos y aquellos cuerpos que no logran seguir un estándar son invisibilizados. Aunque este diablo disponga de un cuerpo técnicamente funcional, es

desvalorizado por no realizar la ejecución solicitada, siendo ese cuerpo capaz de realizar una ejecución mayor.

Esto plantea la realidad y lo impuesto a los cuerpos danzantes formulando preguntas que buscan una respuesta, ¿es realmente la ejecución académica la única válida?, ¿existe la posibilidad de una danza rebelde, furiosa y llena de sentimiento sin el valor estético-académico? ¿Cómo enfrenta un bailarín la desvalorización de su cuerpo y su danza?, ¿cómo afronta la autopercepción poco esclarecida por los lineamientos técnicos y modelos corporales a seguir en su cuerpo? De acuerdo con Giraldo (2012, p. 99),

> La danza contemporánea es generadora de procesos que hacen visibles los cuerpos invisibles y disímiles de la educación y la ciudad, y se sirve de la diferencia para construir discursos que incluyen lo marginal, lo extraño, lo excluido, lo fragmentario: lleva en sí misma la práctica de la alteridad.

La autopercepción

¿Cómo baila un cuerpo con autopercepción desdibujada, cómo se mueve sin reconocerse así mismo? Este diablo en su búsqueda se ha perdido, no encuentra los límites entre quien es él, quien debería ser, quien esperan que sea y quien en realidad quiere ser. Es un proceso el descubrirse a sí mismo, como lo es también la vida un proceso creativo, pero ¿es la vida quizá un proceso creativo de descubrimiento?

Nietzsche (2001, citado por Gomes, 2024) nos dice que “si uno se ha encontrado a sí mismo, debe saber perderse de vez en cuando y luego volverse a encontrar” (p. 23). De este modo se puede creer que el proceso creativo para un artista es una herramienta de autoconocimiento.

Los seres humanos somos complejos, en constante cambio, un descubrimiento continuo, una autopercepción que puede cambiar tal y como vamos evolucionando como personas y como artistas que construimos nuestra identidad. Aunque ¿qué es la identidad?

Camacho (2024, p.18) con base en la Real Academia Española (2022) define a la identidad como un "conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás". Podemos entonces reconocer la identidad como un grupo de factores que nos determinan como individuo y como seres sociales parte de un colectivo. De acuerdo con Camacho, A. (2024, pp. 20-25) existen 3 factores que influyen y que nos permiten reconocer nuestra identidad, el torno, el consumo y el estereotipo.

"Cuando hablo de "entorno" me refiero a un concepto que trasciende el espacio físico en su forma pura." (Camacho, 2024, p.24), así que el entorno no es solamente el estado físico que nos rodea, sino también el estado energético, es la forma intelectual y sentimental de la que nos rodeamos. Este entorno que nos rodea también nos atraviesa de una u otra forma, obtenemos un consumo.

> Es imprescindible hablar del consumo como parte del proceso de forjar identidad personal. Hace referencia a todo lo que penetra nuestras mentes a través de nuestras experiencias, es a lo que elegimos dirigir nuestra atención, pero también lo que hace parte de nuestro entorno. Existe contenido que consumimos de manera consciente, así como inconsciente, y para ambos casos tiene una influencia en nuestra psique. (Camacho, 2024, p.22)

Desde el consumo dentro de nuestro entorno solemos realizar ciertos razonamientos para comprendernos, sucede que al observarnos como seres individuales buscamos estereotipos que validen nuestros sentires y experiencias. En conformidad con (Camacho, 2024, p.23),

Los estereotipos son construcciones sociales que asumimos como válidas; suelen transmitirse socialmente por generaciones y nos llevan a hacer afirmaciones generales sobre un cierto grupo social.

Buscamos pertenecer a un colectivo, a veces nublando nuestro individualismo, solemos perdernos, no reconocernos y alternar nuestra autopercepción. El diablo que tenía una visión clara se pierde en un entorno cotidiano, entrando en un estado alterado de sí mismo, dependiente del consumo que recibe mayormente de forma inconsciente, buscando pertenecer a estereotipos y constructos sociales, desdibujando su capacidad corporal, desconociéndose en el espejo, inconsciente de su capacidad de sentir y de crear. Un bailarín perdido en sus pensamientos intrusivos como ese diablo en el que prefiere convertirse, en un diablo vulnerable que baila con el pecho abierto sin darse cuenta.

Esto se engloba en nuestras experiencias, la forma en que asumimos nuestra identidad deriva de nuestras experiencias, pensando la experiencia como "el modo de habitar el mundo de un ser que existe, de un ser que no tiene otro ser, otra esencia, que su propia existencia: corporal, finita, encarnada, en el tiempo y en el espacio, con otros" (Larrosa, 2003, citado por Bastos, 2024, p. 05), de manera que nuestra mera existencia ya nos brinda la oportunidad de vivir experiencias siempre que estemos receptivos a ellas.

De este modo podemos comprender que las experiencias son propias de un ser único, existente, esencial. ¿Es posible que las experiencias puedan ser vividas por alguien igual de único, existente, esencial, pero que no es corpóreo físicamente, que es vivida por otro, que habita el tiempo y el espacio junto a otros?

El alter ego

Es este diablo de verdad un pobre diablo, o es solo una ilusión, una armadura que su psique y pensamiento han creado para enfrentarse al mundo. Es esta una catarsis, el medio ideal de comprensión interior, es el puerto en el que finalmente se encontrará consigo mismo o es el camino elegido para llegar a donde siempre ha querido. Este diablo es realmente quien quiere ser, es conveniente dejar que tome el control entre quien es y quien quiere ser.

De acuerdo con Bautista (2022, p.116), "La creación de un alter ego es una conjugación de las categorías del 'yo' y el 'otro'. Es decir, la manifestación del otro yo, de un individuo en contra de los estereotipos para disociar sus sentidos." Por si aún no lo han descubierto, cuando hago alusión a ese diablo hago referencia a ese alter ego al que acudo como la entidad que me gustaría ser, Lucifer quien fue un ángel dotado de divinidad y esperanza, aunque también un ser de cualidades muy profundas.

Así mismo, "Por medio de esta estrategia se construye una identidad por elección propia, mediante una selección de criterios morales, estéticos y culturales. Estos personajes al ser producto de la subjetividad de su creador/a, resultan transgresivos." (ibid.). Para mí el constructo de este alter ego simboliza la representación de la persona que me gustaría ser, la que quisiera reconocer en el espejo cuando lo veo, la reunión de las características físicas y auto perceptivas en una figura cercana a mí.

Bautista (ibid.) dice que "En las prácticas artísticas el alter ego aflora como una representación deconstructiva de las categorías dominantes, es una estrategia que está diseñada para provocar una mirada transversal que atraviesa y fractura la estructura normativa imperante." El diablo se ha convertido en el medio para afrontar, abordar los

procesos creativos y personales, siendo el potencial mecanismo de defensa para confrontar la realidad.

Este diablo reconforta el cuerpo del artista, reconforta las posibilidades creativas e interpretativas, dibuja y esclarece la autopercepción del cuerpo portador y materializa todas las ambiciones de la psique que lo creo ya que "El alter ego cuestiona las convenciones por medio de su apariencia y de igual forma cuestiona internamente el significado del concepto de la apariencia." (ibid.)

Reflexión final

Hoy es Lucifer quien escribe este texto por mí, es quien toma las riendas y explora en la más profundo de mi ser, mis inseguridades, mis fortalezas, las toma y las plasma en un texto sensible, vulnerable, hoy es Cristofer el diablo que baila con el pecho abierto.

He podido navegar en el concepto de mi cuerpo, un cuerpo que baila, un cuerpo que cuestiona y es cuestionado, un cuerpo hermoso, capaz y poderoso, un cuerpo que busca reconocerse en el espejo, un cuerpo rebelde.

He entendido que no está mal perderse de vez en cuando, lo que podría considerarse estar mal es no darse cuenta de que tan perdidos estamos. Este diablo reconoce su proceso de autoconocimiento y autopercepción, comprende el entorno que lo rodea, consciente de fortalecerse de un consumo del entorno favorable, busca estereotipos que lo motivan positivamente y abraza sus experiencias como las razones que lo han construido como persona como artista y como el mismo diablo.

Se apodera de ese Lucifer interior, lo abraza y lo acepta, pero también acepta a Cristofer el protagonista de este viaje. La danza postura sustancial, punto de quiebre y de creación, la danza el motivo de ser, de vivir, de destruir y crear, el motivo de perderse y

encontrarse una y otra vez. El cuerpo, la autopercepción, el alter ego y la danza, todos indispensables formadores y transformadores en múltiples formas, todo parte de este diablo que se pierde y se encuentra cada vez más bailando y con el pecho más abierto que antes.

Referencias

Bastos, F. (2024). La investigación artística como experiencia de viaje. *Revista Afluir*, Vol.1, Núm. ext. 4, pp. 21-29. DOI: https://doi.org/10.48260/ralf.extra4.181

Bautista, S. (2022). Alter ego como estrategia identitaria de resistencia frente a estereotipos construidos en torno al imaginario de la mujer latinoamericana. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, Monográfico, Núm. 1, pp. 114-125. DOI: https://doi.org/10.46661/atrio.4492

Camacho, A. (2024). *Trazos de identidad creadora*. Tesis de Grado para optar por el titulo de Licenciada en Diseño. Facultad de Arquitectura y Diseño. Universidad de los Andes. Recuperado de: https://hdl.handle.net/1992/73776

Giraldo, C. (2012). Tres reflexiones sobre la danza contemporánea como experiencia de alteridad en la institución educativa. *Revista La Tadeo (Cesada a Partir de 2012)*, Núm. 77, pp. 94-101. Recuperado de: https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/322

Sánchez, V. (2017). *Danza contemporánea y hegemonía local*. Tesis para optar por el titulo de Licenciada en Gestión para el Desarrollo Local Sostenible. Universidad Politécnica Salesiana de Quito, Ecuador. Recuperado de: http://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/13665

Cuerpos cambiantes: cuerpos danzantes

Keisy Arce Fonseca
keisya036@gmail.com
Jimena Fernández Watkins
jimenafdezwatkins@gmail.com
Alissa Kcuno Contreras
alissakcuno@gmail.com
Camelia Salgado Rojas
camestefsr@gmail.com
Jeudin Steven Villalta Alfaro
jeudinsteven11dejunio@gmail.com

RESUMEN

En el siguiente artículo exploraremos la transformación de los cuerpos en la danza, abogando por una visión holística. En esta perspectiva, el cuerpo no es solamente un instrumento físico, sino un complejo expresivo que interactúa con las emociones, el entorno y la virtualidad, adaptándose a los cambios constantes de la sociedad actual. Además, presentaremos conceptos como la empatía kinestésica, la transformación del cuerpo danzante contemporáneo y la conexión emocional en la comunicación dancística. Subrayaremos la importancia de desarrollar una conciencia corporal profunda para enriquecer tanto la práctica artística como el diálogo a través del movimiento.

Palabras claves: cuerpo, presencia, empatía, tecnología, danza, conexión emocional.

Changing bodies: dancing bodies

ABSTRACT

In the following article we will explore the transformation of bodies in dance, advocating a holistic vision. In this perspective, the body is not only a physical instrument, but an expressive complex that interacts with emotions, environment and virtuality, adapting to the constant changes of today's society. In addition, we will present concepts such as kinesthetic empathy, the transformation of the contemporary dancing body and the emotional connection in dance communication. We will emphasize the importance of developing a deep body awareness to enrich both artistic practice and dialogue through movement.

Key Words: body, presence, empathy, technology, dance, emotional connection.

Introducción

En el presente artículo expondremos los cambios que atraviesan los cuerpos danzantes, mediante características relacionadas al espacio habitado en distintos contextos vivenciales. La búsqueda de estas formas innovadoras para el movimiento expresivo, propician una conexión plurisensorial que influencia de manera directa al cuerpo involucrado.

De forma que, el cuerpo atraviesa la exposición interactiva con el entorno, siendo así, un primer paso al componente de apoyo en la expresión artística y de la libertad del movimiento. Por tal motivo, el cuerpo humano se convierte en una sensibilidad abierta que transita hacia una construcción personal de cada individuo como un primer acercamiento dancístico.

La danza es mucho más que secuencias coreográficas y movimientos virtuosos. Retorna en la expresión artística la concientización, sensibilización y correlaciona el cuerpo, la mente y el alma. Permite la búsqueda y el encuentro de posibles mundos para la experimentación y la exploración desde un lugar sensorial en la práctica de las personas bailarinas.

La experimentación del cuerpo danzante es diversa, de manera que sucede en una variedad de contextos: en la escena, en el entrenamiento o en la cotidianidad. Generan la oportunidad de vivenciar por medio de distintas herramientas, nuevas sensaciones de movimiento, descubriendo las conexiones entre el cuerpo y su entorno, se crea un hallazgo en la expresión distintiva del interprete.

Dicha experimentación generará distintos estados del movimiento, direccionados hacia lo sutil, el detalle y el interior. Es aquí donde sucede el proceso de transformación del

interprete, dirigido hacia estados de escucha y presencia, que generen una danza significativa, más allá de lo físico y biomecánico.

Finalmente, proponemos que el cuerpo humano desafía, con su vasta complejidad cualquier intento de definirse con palabras, el cuerpo es tejido, emoción, sentimiento, va más allá de su anatomía como ciencia pura, comparable al agua que se moldea según su entorno y subraya su predeterminada concepción, en su desarrollo natural. Sostenemos que, aunque el cuerpo sea de carne y hueso, su estado de cambio y transformación se refleja en las vivencias propias, el paso de tiempo se registra en su genética, su piel y su memoria, en profunda conexión con el mundo que lo rodea.

Empatía kinestésica en el proceso creativo e interpretativo de la Danza

En este trabajo partimos del proceso de los bailarines y artistas que utilizan el cuerpo como recurso expresivo. Analizamos cómo el intérprete canaliza sus necesidades internas para transmitirlas y dirigirse a nuevas audiencias, creando un puente entre el mundo interior de las personas bailarines y el espectador.

Es aquí como investigadores e intérpretes nos interesa destacar la empatía kinestésica que surgió del tejido colectivo entre el teatro y la expresión corporal desde el movimiento. La cual genera la capacidad de conectar empáticamente con el movimiento danzado y las sensaciones corporales, tanto de uno mismo como con otra persona a través de la observación y la resonancia interna (Ponce, 2016, pp.341-342).

Este proceso facilita la comunicación no verbal, fomentando la conciencia del lenguaje social, la cual, ayuda a bailarines a atravesar pensamientos críticos. Así, cada cuerpo se ve involucrado en una empatía kinestésica, generando una interpretación que transciende a una información mediante una novedosa perspectiva estética.

Existen diversas vías para entender el pensamiento dinámico no verbal, este enfoque destaca la importancia del centro expresivo para dar paso a la reinterpretación categorizado como un recurso intelectual y artístico en nuestra cultura. “En las últimas décadas se ha convertido en una de las más ejemplares fuerzas de integración y expresión de la consciencia actual” (Ponce, 2016, p.336).

Posicionándonos en el caso de una persona que está en proceso de conocer el medio de la danza, puede ser complejo adoptar una nueva forma de expresión y seguir una narrativa distinta para proyectar las ideas que se encuentran en lo más profundo de su ser. En cada individuo, como primer encuentro con la danza, siempre de este primer paso, surge la necesidad individual de forma que se vuelve una motivación personal para contribuir una mejor capacidad para enfrentar las situaciones de su entorno en la danza, por qué;

> la danza no expresa a la realidad tal cual es, sino que la distorsiona para reconocerla en su cara oculta. esta desdice la realidad porque la atraviesa con el cuerpo horizontal y verticalmente para mostrarla en su lateralidad. De este modo, no hay relaciones directas sino dialécticas, abriendo la posibilidad de reconocer su cualidad estética y su fundamentación artística desde su instrumento más valioso: el cuerpo en estado de rebeldía. (Ponce, 2016, p.336)

Por ende, el cuerpo siempre está en constante escucha de los sentimientos ligados al pensamiento, interactuando a través del cuerpo técnico y cuerpo creativo “se trata de un acontecimiento que introduce los espacios y funciones coreográficas en un proceso de constante redefinición, en la búsqueda de otros modos de construcción de significados, experimentando con nuevos canales de percepción” (Ponce, 2016, pp.337-338).

Al priorizar la escucha interna a través del movimiento, la emoción se posiciona en un primer plano, permitiendo que lo invisible se manifieste de manera visible. Este proceso

no solo facilita una conexión más profunda, sino que también hace que los sentimientos se transmitan de manera clara y concisa al espectador.

Esto genera una experiencia compartida donde las emociones se transforman en símbolos accesibles y comprensibles para quienes lo aprecian. La danza, con su capacidad única para comunicar, ofrece una manera poderosa de conectar con temas tanto universales como personales, más allá de las palabras.

A continuación, Ponce (2016) expresa como la danza ha sido cautivadora en su vida: “De cómo la danza ha transformado mi vida y en cómo la vida ha transformado mi danza” (p.339) por ende el estado de la liberación del cuerpo físico y emocional debe ser visto como primera instancia ante la interpretación.

En pocas palabras, el cuerpo de un bailarín debe recurrir al reflejo emocional a través del movimiento, ya que, está expuesto a estímulos que influyen en su estado mental y físico, para que estas experiencias se visibilicen en su danza. Esta conexión entre el estado emocional y el movimiento corporal subraya la importancia de considerar el bienestar integral del intérprete para entender a menor a mayor escala las expresiones artísticas.

Por otro lado, encontramos la importancia del deseo de explorar nuevas formas de experimentación en relación con los movimientos danzantes desde un estado de conciencia corporal y sensorial, donde el cuerpo ha atravesado con anterioridad el primer encuentro con la danza.

Por lo que, partiendo de este hecho la búsqueda y la experimentación se vuelve vital para plantear la fusión del teatro y los movimientos expresivos, las cuales permiten desarrollar y profundizar en un proceso creativo donde se ve implícita la improvisación, la

conexión corporal, las vivencias sensoriales y la exploración en distintos estados de conciencia (Opt. Cit., p.336).

Considerando los laboratorios que se generan a partir de las exploraciones, puede que surjan hallazgos, logros, preguntas y descubrimientos. Por ejemplo, estados emocionales, cualidades de movimiento, la forma de encontrarse y relacionarse con los demás a través de la resonancia cenestésica. De manera que se generan un sin fin de posibilidades, donde se da poco a poco la manifestación de una danza más orgánica, cotidiana, transparente y humana.

Por ende, se da una ruptura de los códigos ya establecidos emergiendo a su vez una nueva perspectiva, donde se opta por la búsqueda de un diálogo orgánico, honesto, emocional y primate. Este enfoque genera una relación entre lo racional y lo intuitivo (Opt. Cit., pp.337-338). Permitiendo al cuerpo transformarse y trascender más allá de una técnica, en cambio se convierte en un receptor creativo activo, no un simple instrumento. Otro punto es la relación que surge entre los cuerpos y las nuevas tecnologías. A través de este suceso los cuerpos artísticos deben transformarse en el proceso de adaptación en relación con los nuevos conceptos y acontecimientos que surgen en la sociedad. Un ejemplo no muy lejano fue la pandemia del COVID-19 en el año 2020, que incitó a los artistas a innovar sus formatos y prácticas cotidianas relacionadas a la danza. Lo cual, a lo largo de la pandemia, se convirtió en un laboratorio creativo usando como recurso indispensable la tecnología, tales como pantallas, vídeos, proyecciones, redes sociales o plataformas digitales, con la finalidad de que el arte no se detuviera y en cambio continuará expresándose y llegando a las personas de alguna u otra forma, esto debido al confinamiento que se produce por la pandemia.

Limitando la interacción entre intérprete-observador, sin embargo, la mayoría de coreógrafos y bailarines optaron por indagar la danza en la virtualidad, en otros casos, se dio propuestas coreográficas que se filmaban para transmitirlas en alguna plataforma digital, también se recurrió al recurso del mapping como fue en el caso de la obra de Julie Barnsley, titulada "SAHKTI EN ASCENSIÓN O RAINBOW REVISITED" del año 2006, donde se logra observar la incorporación de videos de Goar Sánchez y el juego entre el mapping y el espacio (Opt. Cit., pp.340-341).

Dicha interacción permite que los nuevos formatos sean híbridos y replantea la relación del cuerpo con el espacio escénico, ya que, el cuerpo se vuelve multisensorial, con las proyecciones y lo intangible. Esto implicó una transformación no solo en los formatos, sino también, en la forma en que se ve la danza y cómo sin importar los diferentes contextos, logra desenvolverse, compartir y conectar con los observadores a través del movimiento auténtico.

Para finalizar al igual que Barnsley explora la correlación del cuerpo con las nuevas tecnologías, los cuerpos artistas buscaron nuevas formas de comunicación, rompiendo los límites tradicionales de la danza (Opt. Cit., p.343).

Transformación del cuerpo danzante en la actualidad

El cuerpo transita hacia nuevos regímenes espaciotemporales y discursivos de su propio ser, generando una hibridación de este, adaptándose a su entorno y al espacio en el cual va a coexistir, en relación con las nociones fundamentales de la disciplina dancística.

Según Tambutti (2021, pp.51-54) en su artículo, aparece el término de la *danza tecnomediada,* producto de una necesidad de exposición consecuente de la pandemia, que inicia en el año 2020, en donde, se introducen nuevas posibilidades creativas, y se ahonda

por un nuevo ámbito de la realidad paralelo al mundo físico, de modo que, el concepto de virtualidad surge para ser cuestionado con lo real.

La virtualidad ha tenido un gran impacto en la forma en la que percibimos y experimentamos la danza contemporánea. Por un lado, ha permitido que la danza llegue a audiencias más amplias y diversas en todo el mundo. Ha democratizado su acceso y facilitado el intercambio cultural. Sin embargo, existe un debate sobre el cómo la virtualidad puede alterar la esencia misma de la danza y el cuerpo. Generando interrogantes sobre la autenticidad y la presencia.

Según Peña (2019) en su investigación comenta que:

> El cuerpo ha pasado a ser un objeto-signo más que circula en la sociedad contemporánea; sociedad que vive bajo regímenes excesivos de trabajo, producción y autoexigencia, que se han enmarcados en una aparente "libertad", pero que finalmente han conseguido hacernos perder el saber contemplativo y la importancia de uno mismo. (p. 3)

Lo que nos hace pensar en colectivo sobre la automatización y el control que experimentan nuestros cuerpos hoy en día, en donde la virtualidad en parte es cómplice de este suceso. Ya que, como menciona Peña (Opt. Cit., p.3), hay un sentido de producción intenso en el quehacer artístico, y también de inmediatez, donde la tecnología ha brindado herramientas para afrontar cada cambio de esta nueva era contemporánea.

Susana Temperley (s.f) en su artículo nos comparte que:

> El actual camino para la experimentación en Danza incluye el uso de tecnologías audiovisuales y digitales, ya no en busca de procedimientos de registro sino integrándolas en un rol vital dentro de la obra misma, lo que genera la apertura hacia novedosos procesos de producción de sentido. (p. 1)

Es decir, la tecnología en la danza se dirige a las herramientas que se pueden producir a partir de ella: el equipo visual, sonoro o sensorial, incorporado a las puestas escénicas para potenciar el trabajo artístico del bailarín.

Analizamos esta visión, con “Apparittion”, un proyecto que combina danza y sistemas interactivos en tiempo real. Donde una de las interrogantes de esta puesta escénica es, ¿cuándo el espacio virtual y el espacio de imagen real comparten la misma física? El bailarín es Rob Tannion, y, conforme él se mueve, un sistema informático interactivo captura su movimiento y las siluetas que él realiza. Este sistema genera partículas y formas de colores proyectadas en el escenario o en el propio bailarín que dan como resultado visualizaciones abstractas e interactivas.

Por estas nuevas maneras de creación escénicas, reflexionamos sobre cómo ahora el cuerpo danzante ha trascendido los límites tradicionales o normativos, convirtiéndose en una exploración multidimensional de la corporalidad del movimiento y la expresión. A través de los años en el mundo contemporáneo, el cuerpo se ha liberado (parcialmente) de las restricciones técnicas y estéticas impuestas por los cánones clásicos, comenzando a cuestionar los ideales de belleza establecidos para abrazar la diversidad corporal.

La incorporación de estos elementos digitales, proyecciones, luces, efectos visuales e incluso el uso de las redes sociales para la exposición del contenido, ha enriquecido la experiencia dancística, creando nuevas dimensiones para la interpretación escénica y motivando a la apertura de perspectivas tanto del público espectador como para quienes lo realizan.

Sin embargo, el cuerpo no puede desvincularse de lo que somos y de nuestra integridad personal, la danza contemporánea ha evolucionado para abrazarnos en la complejidad y riqueza de nuestra experiencia humana, para ello necesitamos dejarnos llevar

por lo que inevitablemente la marcha de la vida nos propone, y ligado a decidir, ante lo que se presente, significa que nuestro cuerpo danzante es un lienzo vivo, moldeado por nosotros mismos día a día, debido a que nuestras vivencias nos atribuyen las herramientas necesarias para relacionarnos con el otro en el espacio de la cotidianidad.

Conexión emocional para la comunicación en la Danza

La danza es un medio trasformador de los estados emocionales, capaces de salir a relucir en la comunicación artística. A su vez las conexiones (o desconexiones) emocionales se reflejan como espejo en los cuerpos y el lenguaje de movimiento de los bailarines. Estas dos nociones están estrechamente conectadas, influenciándose la una a la otra en un ciclo interminable.

Desde cualquiera de los dos puntos de vista, hay un cuerpo que esta activamente cambiando. En las investigaciones personales, entendemos que el cuerpo es sumamente empático, cualquier afectación emocional tanto positiva como negativa repercute en él y al mismo tiempo, cuando no atendemos las necesidades de nuestro cuerpo y el entorno en el que se rodea, afecta emocionalmente, como una conversación que se delata entre sí. Entonces, ¿es posible crear conexiones emocionales que colaboren con el cuerpo para la comunicación en la danza?

Cuidar de nuestras emociones y mantenernos activos físicamente son los ingredientes clave que se promueven comúnmente para llegar a ser “ser más felices”. Cuando nos movemos, liberamos tensiones físico-emocionales, y a su vez, para cuidar de las emociones es necesario expresarlas, mejor si son de manera artística, para encontrar un espacio para procesar lo que sentimos. Una organización de estos dos elementos genera una fluidez y una conexión del ser para poder comunicarse.

La inteligencia emocional es fundamental para vivir una vida equilibrada y satisfactoria, esta inteligencia se desarrolla por medio de habilidades que nos ayudan a gestionar las emociones y así poder comunicarnos de manera efectiva, como:

La Percepción emocional, que consiste en reconocer conscientemente nuestras emociones e identificar qué sentimos y ser capaces de darle una etiqueta verbal;

La Comprensión emocional, que requiere integrar lo que sentimos en nuestro pensamiento y saber considerar la complejidad de los cambios emocionales;

La Regulación emocional, consistente en dirigir y manejar las emociones tanto positivas como negativas de forma eficaz. (Fernández- Berrocal y Ramos-Díaz, 2005 citado por Rueda y López, 2013, p.141)

¿Pero de que nos sirve la inteligencia emocional en la danza? Las conexiones emocionales pueden actuar a favor de la comunicación y la expresión del arte, una realización, aceptación y gestión de las emociones potencian el cuerpo de los bailarines, acompañando a sus trabajos escénicos. Por supuesto que no es una tarea fácil, leerlo es un tema y aplicarlo es otra, pero extender una necesidad a la exploración de estas conexiones, nos abren un camino a estimular el cuerpo para ir más allá del movimiento.

La danza se vuelve una actividad que busca el expresionismo, no es solo un cuerpo moviéndose. Es un lenguaje completo, con millones de posibilidades, “la conexión entre cuerpo y emoción permite que haya consciencia en aquello que hacemos, nos movemos, pero sentimos el movimiento y le damos un significado” (Rueda y López, 2013, p.143).

Y como hablamos de conceptos que se afectan, por supuesto que la danza puede actuar a beneficio de las emociones, en la lectura la llaman Inteligencia kinestésica, una manera de resolver dificultades emocionales a partir del movimiento. Aunque de forma

general bailar se recomienda porque genera salud en las personas, el expresarse a través de, es lo que crea las conexiones conscientes.

Educar emocionalmente mediante la danza, procura la versatilidad del cuerpo cambiante, los elementos que acompañan o se comunican en la danza, siempre serán una herramienta para la investigación y luego para la transformación del ser.

Conclusiones

Consideramos que la Empatía kinestésica es fundamental para la formación universitaria de profesionales de la danza. A través de la reflexión sobre este artículo Cuerpos Cambiantes: Cuerpos Danzantes, queremos destacar el aspecto emocional cómo algo fundamental en contextos sociales, donde la transformación se da de manera directa hacia al propio ser generando y detonando alguna emoción.

Este enfoque de la conciencia corporal y emocional no solo mejora la práctica artística, sino que ayuda a los intérpretes a conectar con sus necesidades internas, permitiéndoles expresar con mayor fluidez la comunicación de sus movimientos. Además, permite que su entorno pueda disfrutar de una experiencia enriquecedora a través de la expresión corporal. Resaltar la emoción como forma de inteligencia es crucial para mantener una vida equilibrada y satisfactoria.

La integración de los cuerpos y la mente prospera siendo un camino hacia una comprensión más profunda de nosotros mismos, para florecer la transformación del ser y su comunicación. Acudir a una disciplina que ayude a incrementar los estados emocionales puede ser una buena vía para reencontrase, y la danza, en particular, procura mostrar el encuentro personal de los intérpretes.

Por último, rescatar y aceptar el cambio, también a nivel social y emocional, ya que, estamos en una era que evoluciona rápidamente, la cual casi no se detiene; por ende, creemos importante acuerparnos en este cambio, en donde aprovechemos todas las herramientas que hay y que seguirán surgiendo, siempre y cuando exista una consciencia del cuerpo, el alma y la mente con un sentido importante de presencia para afrontar la sociedad actual.

Referencias

Obermaier, K. (1 de febrero de 2013). *Interactive Dance Grand Finale-Klaus Obermaier & Ars Electronica Futurelab, feat. Rob Tannion*. [Archivo de Video]. YouTube. https://youtu.be/K6zXcdt8q

Ponce, L. (2016). Julie Barnsley: la empatía kinestésica en la rebeldía del cuerpo y su performatividad. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía. Pp.* 335-345. Recuperado de: https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/70923/1/268611Texto%20del%20art%C3%ADculo-959281-1-10-20161214.pdf

Peña, P. (2019). *Las diferentes concepciones del cuerpo en la actualidad implicadas en la construcción de un cuerpo accesible al movimiento en danza.* Trabajo de investigación para obtener el grado académico de Bachiller en Artes Escénicas con mención en Danza. Recuperado de: https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/22459

Rueda, B. López, C. (2013). Música y programa de danza creativa como herramienta expresión de emociones. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, (24), 141-148. https://www.redalyc.org/pdf/3457/345732290029.pdf

Tambutti, S. (2021). Cuerpos online y offline. *Revista Investigaciones en Danza y Movimiento.* Vol. 02, Núm. 04, Año 03, enero-julio 2021, pp. 48-56. Recuperado de: https://revistasojs.una.edu.ar/index.php/IDyM/article/view/108/51

Temperley, S. (s.f). Nuevos recursos tecnológicos en la danza – Espacios y lugares para un nuevo cuerpo y un nuevo espectador. *UNTREF. Pp. 1-4.* Recuperado de: http://www.untref.edu.ar/cibertronic/tecnologias/nota7/Susana_Temperley-espacios-y-lugares.pdf

Resignificar mi experiencia en un montaje género-sensible

Dilana Víquez Cubero
dilana.viquez.cubero@est.una.ac.cr
Génesis Flores Villarreal
genesis.flores.villarreal@est.una.ac.cr
Nicole Acuña Chinchilla
nicole.acuña.chinquilla@est.una.ac.cr
Ximena Rucavado Stadthagen
ximena.rucavado.stadthagen@est.una.ac.cr

RESUMEN

En este trabajo investigamos los montajes género-sensibles en los que partícipes del grupo; este proceso nos permitió realizar un análisis más detallado de las obras, de una forma más profunda y enriquecedora, usando nuestras propias experiencias y perspectivas. Durante la investigación se emplearon algunas entrevistas internas como herramienta para generar indagación sobre el feminismo, el autodescubrimiento y las estrategias metodológicas aplicadas en los montajes de genero sensible. Esta investigación nos ha ayudado a una mayor comprensión, enfoque e importancia de la sensibilidad de género en la creación artística.

Palabras clave: Género-sensible, montajes, feminismo, auto exploración.

Resignifying my experience in a gender-sensitive montage

ABSTRACT

In this work, we conducted research on gender-sensitive productions in which members of the group have been involved. Thanks to this, we were able to analyze the pieces more deeply using our own experiences. During the research, we conducted interviews among ourselves to generate discussion topics and research related to feminism, self-discovery, and methodological strategies in gender-sensitive productions.

Keywords: Gender-sensitive, assemblies, feminism, self-exploration.

Introducción

En este articulo exploramos nuestras vivencias en procesos artísticos y coreográficos, abordados desde un análisis retrospectivo a las experiencias en estos procesos. El feminismo desde el arte, el autodescubrimiento, el acompañamiento psicológico y emocional son los puntos de abordaje, incluyendo la pluralidad de nosotras desde las experiencias del colectivo y el discurso diverso.

Decidimos enfocarnos en montajes, que vivimos en primera persona, que tuvieran un enfoque género-sensible ya que se diferencian de las puestas en escena que se desarrollan de una forma más utilitaria, no tanto vivencial. Este abordaje viene de las experiencias personales y es complementada por "entrevistas" donde las integrantes del grupo hicimos auto reflexiones sobre nuestras experiencias y las usamos para generar temas de investigación y análisis.

Originalmente decidimos hacerle entrevistas a los coreógrafos y coreógrafas de las piezas en las que participamos, pero decidimos usar nuestros propios recuentos de los montajes ya que le daba una perspectiva única a nuestro trabajo. Hacernos las entrevistas entre nosotras nos permitió hablar de forma más directa sobre los temas y analizar nuestros propios procesos con consciencia y visión crítica. Lo anterior nos permitió encontrar diferencias entre montajes "típicos" y los genero-sensibles que funcionó como motivación para la investigación teórica del artículo.

Analizar temáticas relacionadas con género es fundamental para llegar a un lugar de igualdad entre todas las personas. El arte es el espacio ideal para analizar estos temas desde un lugar explícito y vivencial para que realmente sea fiel a la realidad. Durante estas

reflexiones se puede cuestionar todo: estereotipos, roles, experiencias, etc... (UNFPA México, 2020, pp. 5-7).

A partir del contenido de las entrevistas se buscó fundamentar nuestros hallazgos con fuente teóricas que ampliaran el contexto de estos montajes para complementarse con nuestras experiencias. Buscamos esta ampliación para abordar el tema de ambos lados, ya que como hemos mencionado: cada experiencia es única y vale la pena verlo de forma global.

Enfoques género-sensibles que abordamos

Algunos feminismos latinoamericanos y sus expresiones artísticas

Cada una de nosotras como estudiantes de la escuela de Danza de la Universidad Nacional de Costa Rica, como mujeres que bailan y que se encuentran sumergidas en un proceso de aprendizaje para la creación y composición coreográfica, estamos inmersas también en enfoques género-sensibles.

Sentimos la necesidad de investigar el porqué de esta intención de pensar, imaginar, sentir, plasmar y comunicar desde nuestra condición de mujeres y cuerpos feminizados. Existe un claro propósito en muchas de nosotras de brindar apoyo, comprensión, acompañamiento, entendimiento, seguridad, liberación y bienestar de unas a otras. De dónde nos viene ese deseo, por qué seguimos en la lucha de hacernos ver, de hacernos oír, de hacernos valer. Ya que inclusive danzando sentimos que nuestro trabajo es menos apreciado y visibilizado que el del varón que baila.

Nos valemos del arte y muy especialmente de la danza para lograr esa conexión con la espectadora y espectador que nos observan y perciben. Conexión que tan necesaria se vuelto para cada una de nosotras como reflejo de nuestra danza.

Es fundamental referirse a ciertos conceptos e información valiosa y esclarecedora sobre el feminismo para así comprender mejor nuestro quehacer coreográfico y artístico. De esta forma, autores como Castells afirman:

> Entenderemos por feminismo lo relativo todas aquellas personas y grupos, reflexiones y actuaciones orientadas a acabar con la subordinación, desigualdad, y opresión de las mujeres y lograr, por tanto, su emancipación y la construcción de una sociedad en la que ya no tengan cabida las discriminaciones por razón de sexo y género. (1996, citado por Facio y Fries, 2005, p. 263)

Para Facio y Fries (2005, p. 263) el feminismo cuenta con una característica fundamental, el de ser comprometido. Ese compromiso busca entender la sociedad para desafiarla y cambiarla; su objetivo es el conocimiento susceptible de ser usado como guía y de informar la práctica política feminista". Aquí se incluyen los hombres que forman parte de grupos subordinados y discriminados por su raza, etnia, clase, edad, orientación sexual, discapacidad y otros, que pueden beneficiarse de comprender los privilegios de género que dan poder a unos cuantos hombres sobre la mayoría de los seres humanos.

Por otro lado, es conveniente aclarar que el feminismo no le otorga a la mujer la misma capacidad y derechos que a los hombres. Lo que hace es tomar la diferencia entre ambos y cuestionar todas las estructuras e ideologías que han mantenido al hombre como forma androcéntrica de ver el mundo. El feminismo lucha contra el modelo que considera que, para mejorar el lugar y valor de la mujer, es elevarla a la categoría de los hombres, donde en términos patriarcales se refiere también a elevarla a la categoría de ser humano. (Facio y Fries, 2005, pp. 263-264)

Lo evidencian Facio y Fries (2005, p. 279) los hombres han explotado y oprimido a las mujeres desde tiempos inmemoriales, así como las exaltan y degradan, también así

exaltan y degradan los conceptos del lado femenino de la dicotomía de género. Por ejemplo, la intuición y la sensibilidad son valoradas y denigradas a la vez.

Mientras que la sensibilidad en el varón es considerada como falta de hombría, a las mujeres se les glorifica por su sensibilidad, intuición y dulzura, se les castiga asimismo por no ser tan racionales, demasiado independientes y frías. Se valoran más las virtudes masculinas y las acciones de proveer y producir, tanto que es común ver monumentos a un soldado desconocido que a un ama de casa que cría y cuida a hijos, ancianos o enfermos. (Facio y Fries, 2005, p. 279)

Para las investigadoras Alda Facio (costarricense) y Lorena Fries (chilena) el patriarcado se ha valido de la educación para transmitir las ideas, conductas, valores y mecanismos que permitieron y permiten la dominación de los hombres sobre las mujeres. Durante siglos las mujeres fueron excluidas de la educación, debido a que su único rol era ser esposa y madre, donde las propias mujeres se encargaban de transmitir estas ideas y comportamientos. (Facio y Fries, 2005, p. 288)

De manera que el pensamiento feminista puede ser empleado para visibilizar la estructura del derecho, que históricamente ha estado sujeto al modelo de derechos y obligaciones del sexo masculino, así como también a cierta clase social, raza, religión o preferencia sexual. El feminismo busca aportar contenidos más democráticos a las instituciones que luchan por superar todo tipo de discriminaciones e injusticias. (Facio y Fries, 2005, p. 294)

Expresiones artísticas con enfoque feminista

Patricia Oliva Barboza es una investigadora feminista costarricense que en el 2016 publica una serie de artículos con la tarea de demostrar la percepción que comparten

muchas mujeres artistas, sobre desigualdad y discriminación, a la vez que visibiliza los aportes de las mujeres en el arte escénico. Para ello es fundamental aclarar el concepto «deconstrucción».

El término deconstrucción alude a toda labor, acción, ruptura o aporte en función de descomponer, desconfigurar, contrariar y combatir los patrones sociales culturalmente construidos. Como lo explica la artista Sophie Krasser (2009, citado por Oliva-Barboza, 2017, p. 53) muchas coreógrafas no tienen ni el interés ni la intención de crear y presentar sus obras artísticas como un acto político. Cuando las mujeres dejan hablar a su cuerpo se convierte en una práctica política, ya que muchas veces los mensajes que se divulgan con sus montajes son un discurso transformador. (Oliva-Barboza, 2017, p. 53)

Por otro lado, Oliva-Barboza (2017, p. 55) menciona que el cuerpo femenino ha sido usado para beneficio de otros, donde se le exige cumplir normas estructuradas y dañinas para las mujeres. Y dentro de esta lógica patriarcal las mujeres artistas no escapan de estos mandatos, pero sí tratan de transgredir sustituyendo el significado de un cuerpo objeto (de musa) a un cuerpo sujeto creador y activo. Esto es lo que se define como «la toma del cuerpo» y es un acto de resistencia desde las mujeres artistas. Pues, al recuperar el cuerpo como sujeto creador aparecen nuevos lenguajes corporales femeninos.

En la reconceptualización del cuerpo como un acto transgresor, estas primeras mujeres fueron consideradas irreverentes y arriesgadas por reinventar nuevas formas de presentar, relacionar y reinterpretar el cuerpo femenino y su rol de sujeto activo y presente. En nuestro país se referente, donde las mujeres iniciaron y promovieron la práctica de la danza y el ballet, con la labor de Mireya Barboza como precursora de la danza moderna, acto que implica una enorme rebeldía para la época. (Oliva-Barboza, 2017, p. 56)

Algunas de estas resignificaciones corporales según Oliva-Barboza (2017, p. 57) del cuerpo femenino, las podemos observar hoy representadas en obras de artistas nacionales como Vicky Cortés, María Amalia Pendones y Selma Solórzano, entre otras, han creado obras de teatro-danza que critican y cuestionan, utilizando como argumento la expropiación del cuerpo femenino. Visibilizando así un cuerpo que ha sido omitido, borrado, desdibujado y objetivizado en el arte.

Algunas líneas de pensamiento desde la diversidad sexual y sus expresiones artísticas

La diversidad sexual es todo un mundo lleno de colores, formas y expresiones. Donde cada movimiento nos cuenta una experiencia distinta. Eso nos pasa a todas nosotras como integrantes del grupo, desde hace tiempo el arte ha sido un refugio y una voz para expresarnos fuera de las normas comunes de la sociedad.

La danza es un lenguaje universal para nosotros los artistas, un medio clave a través el cual todos pueden expresar sus emociones y sentires. Donde si hablamos de la diversidad sexual, la danza se convierte en una herramienta de expresión y visibilidad. Solo necesitamos estar en un escenario donde cada movimiento cuente una historia de sensaciones atrapadas, amor, lucha y libertad.

Hablar sobre este tema es importante para las artistas, ya que nos ayuda a visibilizar y representar la diversidad sexual, donde se incluyen muchísimas identidades y experiencias invisibilizadas. Gracias al arte todas estas personas que han callado pueden encontrar un espacio de representación y visibilidad.

También el arte tiene como poder romper estereotipos y prejuicios sobre la diversidad sexual. Por ejemplo, cuando tenemos la necesidad de explorar temas como la

identidad, la orientación sexual y el género, esto nos ayuda a ser una voz de comunicación para sensibilizar al público y así poder ser una sociedad más inclusiva.

Podemos lograr un dialogo y reflexión entre artistas, donde este tema nos ayuda a profundizar los derechos que debemos de tener como humanos, nuestra identidad y la justicia social. Estos diálogos conducen a un mejor razonamiento y aceptación.

El arte nos ayuda a todos como personas a tener un tipo de empoderamiento ante la sociedad que no logra escuchar las distintas diversidades, por lo que al compartir este arte logramos resistencia contra la discriminación y la opresión.

Particularidades metodológicas de los procesos creativos con enfoque género-sensible que analizamos

Consideramos importante analizar las estrategias metodológicas en estos procesos ya que le da importancia tanto al proceso como al resultado final; algo que no siempre sucede y se invisibiliza todo lo que podría surgir en el proceso de montaje. Una vez establecido que el desarrollo es importante, se abre la posibilidad para la exploración de los bailarines como verdaderos intérpretes y no solo como instrumentos para una presentación final. Un ejemplo de esto es el uso de la historia de cada bailarín como detonador creativo y/o motivaciones de exploración para enriquecer la interpretación escénica, así como sucedió con los montajes que nos inspiraron como grupo para hablar estos temas. En las ocasiones donde se usa el enfoque género-sensible y se incorpora en la metodología se pueden crear puestas en escena mucho más complejas y llenas de contenido que ha sido investigado y realmente trabajo por los bailarines.

El proceso como fin y resultado de la creación artística

Autores como Lynton (2006, p. 3) apuntan que la creación es un proceso de interrogación y de investigación, donde los intérpretes forman parte de este desarrollo artístico, pues la ejecución exige su participación en procesos de construcción y recreación de las obras que interpretan. Aunado a esto los públicos ya no son considerados espectadores puros y pasivos, sino más bien activos. Y en ocasiones con una participación directa y corporal en las obras, pero ante todo el público mantiene la necesidad de reflexionar, de recrear y de reinterpretar la información y mensajes que reciben, desde sus experiencias y puntos de vista.

En palabras de Lynton (2006, p. 6) la improvisación es una herramienta elemental del proceso creativo en el arte y en especial de la danza. Debido a la particularidad de que todo arte nace de la improvisación, aunque después requiera de procesos de revisión y varios cambios. Por ello, los montajes ya terminados pueden ser considerados como los resultados de un viaje donde la improvisación se convierte en la sensación del viaje en sí mismo.

Historias de vida como detonadores creativos

Veamos el caso de la bailarina y coreógrafa costarricense Selma Solórzano, que a partir del año 2007 que regresa de estudiar en Folkwang Hochschule, Alemania, evidencia un proceso creativo más personal. Se pueden observar en sus montajes la interrelación entre procesos de descubrimiento personal junto con el cuestionamiento a sistemas de opresión hacia los cuerpos de mujeres. En especial aquellas mujeres que han afectado o marcado su vida por ser más allegadas, como lo son su madre y su abuela, cuya influencia está presente en su obra «Cocina Meditativa». Asimismo, sus coreografías abordan temas feministas diversos como la relación entre lo doméstico y lo privado encarnado en el cuerpo de estas

mujeres; sin olvidar la relación entre la religión y los cuerpos. Y por supuesto, el tema siempre recurrente del colonialismo sobre los cuerpos de las artistas latinoamericanas. (Oliva y Medina, 2017, pp. 102-103)

Autodescubrimiento, empoderamiento y liberación, individual y colectiva, en los procesos creativos

A veces, el coreógrafo o coreógrafa ya tiene una idea de lo que quiere montar y de cómo se vea la pieza, por lo que importa más las ideas del coreógrafo que las de los bailarines. En algunos de los montajes en los que fuimos parte, se abrió el espacio de la exploración personal y nuestras historias como individuos eran bienvenidas para ser incluidas en el material coreográfico; resaltamos este aspecto de las experiencias específicas que mencionamos porque no es la norma o lo que se acostumbra.

El poder explorar nuestras historias nos da la oportunidad de realmente sumergirnos en ellas y entenderlas; usar el arte para entendernos mejor como personas y poder canalizar nuestras emociones y sentimientos en algo bello. Hablando desde montajes género-sensibles, las temáticas muchas veces son experiencias que las personas hemos vivido por lo que nuestras experiencias solo pueden enriquecer al traer la realidad de la experiencia humana para volver la coreografía más auténtica.

Historia personal como exploración

Cuando hablamos de procesos de transgresión de las artistas costarricenses, no es algo único de sus obras, sino que refleja también el trasfondo personal que interviene durante la creación. Debido a que las artistas procesan las sensaciones y cuestionamientos desde el cuerpo como base de su creación; donde tales sentires se expresan como temas

relacionados al cuerpo, a las vivencias personales y a las experiencias que las conectan con otras mujeres cercanas, como sus madres, sus hijas, abuelas y otras. Son estas vivencias y su proceso personal artístico lo que se muestra a través de las producciones. Artistas plásticas como Frida Kahlo, fue sin duda una de las que mejor reflejó su historia de vida en su obra. Las reconocidas bailarinas Vicky Cortés y Ofir León, plasmaron en sus producciones sus experiencias de vida con la maternidad y la migración. Por ello es común escuchar que las artistas recalcan el sentimiento de catarsis que les produce el proceso y la obra misma. (Oliva-Barboza, 2017, p.64)

«Resignificar y recolectar con la historia propia» «Revalorizar las historias»

En el caso del grupo de teatro-danza costarricense Abya Yala, se han creado montajes a partir de procesos de creación colectiva únicamente de mujeres. Su directora Roxana Ávila señala que para todas y cada una de ellas ha sido más que un espacio artístico, se transformó en un colectivo con espacios para compartir y para crecer como mujeres y como artistas. Esto sucede porque la vivencia del arte escénico, específicamente el que pasa, emplea y atraviesa el cuerpo, genera un lenguaje nuevo que produce nuevas expresiones. (Oliva-Barboza, 2017, p.63)

Liberación personal y del público

Oliva Barboza (2008, citado por Oliva-Barboza, 2017, p. 59):

«Frente al silencio y la negación de nuestras sensaciones, frente al miedo como elemento controlador que minimiza la existencia de la mujer, la danza ofrece una ventana para expresarse y recuperar el concepto correcto del cuerpo». Aquí se evidencia la relevancia que tiene la danza como una forma de expresión corporal para la investigadora.

Acompañamiento y contención necesarios para los procesos artísticos analizados.

Debido a la naturaleza de los temas que podrían surgir en un montaje género-sensible, las personas involucradas podrían enfrentarse con sentimientos duros o revivir experiencias emocionalmente intensas.

Durante el proceso pueden pasar varias cosas: que el montaje genere más daño, que la persona procese las emociones y salga adelante, que se bloquee la parte emocional por miedo, que se invisibilice a ciertas personas, etc.Ya que siempre pueden surgir cosas inesperadas en estos espacios, es importante que el ambiente de trabajo sea seguro y les permita a los bailarines expresar lo que estén sintiendo y puedan nutrirse como personas y artistas. Se puede hablar de dos procesos: el propio de gestión de emociones y el colectivo donde se forme una red de apoyo. En los montajes a los que nos referimos, ocurrieron ambos procesos:

Apoyo grupal/acompañamiento

En muchas ocasiones los diferentes procesos de creación artística apelan a historias personales o experiencias de otras mujeres que conllevan el enfoque género-sensible.

Muchas de nuestras propuestas coreográficas al estar relacionadas con temas feministas y experiencias sensibles, dolorosas, invisibles en apariencia, silenciadas por el sistema patriarcal que atribuye a sentir femenino una connotación de debilidad y falta de carácter. Situaciones que inclusive han dejado huellas imborrables en los cuerpos y en el alma de quienes las han padecido, llegando a producir cicatrices tan profundas que los traumas asociados a estas se hacen presentes de una manera tan clara que obviarlos ya no es una opción viable.

La Muestra de III Nivel del 2023 de la escuela de danza de la UNA, llamada «El cuerpo que las 2 habitamos» trata sobre una hija no nacida cuya alma y energía busca vivir a través de su hermana nacida. Entendiendo que hay final no hay vida posible para ambas, llevando a un desenlace donde una figura femenina la escolta a la vida que le espere en el plano inmaterial. En una espectadora este tema provocó que afloraran diversos sentimientos vinculados a un evento de su pasado, situación que la dejó momentáneamente vulnerable. En casos como este se vuelve necesario contar con acompañamiento psicológico.

Sororidad

> Siguiendo con Oliva (2008, citada por Oliva-Barboza, 2017, p. 58) hay que indicar que la sensación de apropiarse del cuerpo, cuando este se transforma y se recupera con el placer que se genera con el movimiento y la creación: son oportunidades que ofrece la danza a las mujeres de experimentar sensaciones que no serían posibles. La danza por sí misma deconstruye a partir de la satisfacción que genera cuando se da la conexión con el movimiento. Pero va más allá y se transforma en un puente, en un enlace y un vínculo que une a las mujeres cuando bailan juntas, en especial si ocurre en un ambiente libre y voluntario.

Necesidad de herramientas para procesar lo que surge

Partiendo del enfoque feminista y emotivo de nuestros montajes coreográficos, nos topamos con la necesidad de contar con algunas herramientas que nos permitieran hacer frente a las situaciones de índole emocional que vuelven vulnerables tanto a la creadora como a las bailarinas involucradas en el proceso de creación y ejecución de las obras. Pensando claro está, en un recurso momentáneo de apoyo que no busca sustituir la ayuda

profesional (psicológica o psiquiátrica) necesaria en algunos casos. Es aquí donde surge una herramienta muy útil para situaciones emergentes que requieren una asistencia temporal e inmediata. Nos referimos a la educación somática.

La educación somática según Alfaro y Sánchez (2023, p. 6) trajo consigo otras formas de explorar el movimiento, que permitió que las personas conozcan y se acerquen a su cuerpo de una manera diferente y singular. Es a través de tomar consciencia, que cada persona comienza a escuchar sus sensaciones, sus sentimientos, sus pensamientos y también sus acciones. Esto para construir una búsqueda y un descubrimiento de su significado personal. En otras palabras, la educación somática nos muestra una enseñanza de la danza más orientada hacia la persona estudiante, donde dicha pedagogía permita a cada alumna y alumno, hallar mecanismos para empoderarse y volverse más sensible, facilitando así el autoconocimiento, la autorregulación y la autogestión.

Autogestión/auto regulación

La danza y la inteligencia emocional están intrínsecamente relacionadas. Cuando nos sumergimos en una pieza de danza, no solo nos movemos físicamente, sino que también nos movemos emocionalmente.

Fuente: https://ritmosdeespana.com/la-inteligencia-emocional-de-la-danza

La autorregulación del aprendizaje implica el criterio cognitivo y metacognitivo orientado a desarrollar las capacidades que permiten el control y monitoreo de los propios procesos de pensamiento, planificación y regulación de las acciones para conseguir los objetivos de aprendizaje planteados. Incluye también un enfoque relacionado a la regulación socialmente compartida del aprendizaje. En los casos de aprendizaje entre iguales, se evidencian las oportunidades de intercambio de recursos, información y

estrategias mucho más a menudo que en el trabajo individual, contribuyendo a multiplicar las formas de regulación mutua. Por medio del trabajo cooperativo y entre iguales se permite a los estudiantes desarrollar una visión autocrítica junto con una regulación mutua, que da como resultado una mejoría en su ejecución técnica y su interpretación artística. (Alfaro y Sánchez, 2023, pp. 12, 22)

Conclusiones

Luego de semanas de trabajo conjunto hemos descubierto con asombro y satisfacción que el ir desarrollando, investigando y profundizando en nuestro tema y subtemas, nos ha permitido interiorizar y transformar lo que originalmente nos llevó a indagar en un principio.

Y por qué utilizar las palabras Interiorizar y Transformar. Conforme cada una de nosotras iba ahondando en los subtemas, fuimos descubriendo que en algún momento todas estuvimos inmersas en algún montaje con enfoque género-sensible. Donde ese transitar por esos abordajes feministas (que desconocíamos en esos instantes de creación y ejecución) contribuyeron de forma significativa a la formulación, elaboración, investigación y consecuente asimilación e interiorización de nuestro artículo.

Esto se explica por el hecho de haber utilizado nuestras propias experiencias de montaje y sus influencias e impactos provocados en el público. Ya que nos hicieron abrazar de modo claro y preciso la posibilidad real y necesaria de resignificar las obras artísticas. Lo que nos lleva a concluir que:

1. Es factible, valioso y conveniente resignificar los montajes coreográficos para conectar y comunicar más sensaciones y pensamientos con públicos y espectadores más variados.

2. Resignificar los montajes colabora a difundir el mensaje y la importancia de la práctica política del feminismo.
3. No se debe subestimar el poder transformador del arte de obras ya creadas y presentadas en el pasado y que pueden volver a ejecutarse resignificando sus temas que las convierte en algo novedoso y actual.
4. Los temas género-sensible cooperan con la sensibilización y visibilización de temas tabú que de otra forma no podrían ser abordados por muchas mujeres. Facilitando así el proceso de reconocer y enfrentar los traumas asociados a ellos.
5. En los procesos de creación artística como fin y resultado es viable la resignificación de temas y subtemas como resultado de la sucesión de sensaciones, ideas, pensamientos y acciones derivadas del desarrollo de este.
6. La Autorregulación es imprescindible en estos procesos creativos aunados a un autoconocimiento real y preciso de sí mismas, que cada una de los participantes debe identificar e integrar en sus quehaceres y vida cotidiana.
7. Está bien que las artistas y coreógrafas no quieran crear obras feministas.
8. No siempre los montajes artísticos deben o pueden contener una orientación género-sensible. Debido en parte a no encontrar espacios seguros donde puedan desarrollarse y mostrarse.

Referencias

Alfaro Herrera, M. y Sánchez Chacón, G. (2023). La educación somática y su relación con la enseñanza del ballet para bailarines de danza contemporánea: principios psicopedagógicos para la autorregulación del aprendizaje en la expresión artística. *Revista Ensayos Pedagógicos*, Vol. 18, Núm. 2, pp. 1-27. Recuperado de: https://acortar.link/aIFCR3

Facio, A. y Fries, L. (2005). Feminismo, género y patriarcado. Academia. *Revista sobre enseñanza del derecho en Buenos Aires*, Vol. 3, Núm. 6. Recuperado de: https://acortar.link/CSs94c

Fondo de Población de las Naciones Unidas. (2020). *Enfoques transformadores de género para lograr la igualdad de género y la salud y los derechos sexuales y reproductivos. Nota Técnica.* Editado por UNFPA México. Recuperado de: https://www.unfpa.org/sites/default/files/pub-pdf/UF_GTAmaterials_UNFPA_version_ES_04-online.pdf

Lynton Snyder, A. (2006). Crear con el movimiento: la danza como proceso de investigación. *REencuentro. Análisis de Problemas Universitarios*, Vol. 46, Núm. 0. Recuperado de: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34004609

Oliva-Barboza, P. (2017). *Las mujeres y el arte como forma propia de deconstrución. Revista* Rupturas, Vol. 7, Núm. 1. Recuperado de: https://acortar.link/yhQXCB

Oliva-Barboza, P. y Medina-Hernández, M. (2017). Desde lo Profundo de sus Obras: Informe Final.Centro de Investigación en Cultura y Desarrollo, UNED. https://cicde.uned.ac.cr/images/investigaciones/Desde-lo-Profundo-final.pdf

El arte como catarsis individual y social

María Fernanda Campos Ulloa
fcmariau@hotmail.com

RESUMEN

Este artículo es un análisis de la palabra catarsis a través del concepto dado por Aristóteles y como la catarsis se refleja al observar o leer una obra, y como Vygotsky a través de este concepto da su perspectiva psicológica en el ámbito artístico, aunque se opone a la definición de Aristóteles, de igual manera Vygotsky usa este término para hablar de la catarsis en el arte en su libro de la psicología del arte, dando también mi perspectiva como persona artista y como puede influir la catarsis en los cuerpos danzantes.

Palabras clave: Catarsis, Aristóteles, arte, danza, cuerpo.

Art as individual and social catharsis

ABSTRACT

This article is an analysis of the word catharsis through the concept given by Aristotle and how catharsis is reflected when observing or reading a work, and how Vygotsky through this concept gives his psychological perspective in the artistic field, although he opposes Aristotle's definition, in the same way Vygotsky uses this term to talk about catharsis in art in his book on the psychology of art, also giving my perspective as an artist and how catharsis can influence.

Keywords: Catharsis, Aristotle, art, dance, body.

Introducción

¿Qué es catarsis? Según Aristóteles es una descarga de emociones, pero de las emociones que llamamos negativas que se producen a tras de obras artísticas.

Vygotsky, un ruso psicólogo interesado en el arte, plantea el concepto de catarsis de Aristóteles como un concepto que va más allá de las emociones negativas, mencionando en uno de sus libros que el arte es imaginación, fantasía y creatividad, donde podemos poner una puesta escénica de cualquier que nos atrae, que llama y despierta nuestro interés, por el trasfondo que lleva la obra, porque, además, el arte es expresión de inquietudes, de experiencias sociales que se presentan en nuestras vidas.

En el arte el efecto catártico es sentir y vivir las emociones negativas y positivas de los intérpretes y cargarnos hasta donde el creador de la obra nos quiere llevar, para al final descargarnos de esa pasión. Como artista bailarina, es crucial que se produzca este efecto catártico tanto en los intérpretes como el público espectador, ya que, si el intérprete logra la catarsis de la obra, imaginemos lo que sentirá el público con la dosis catártica que sienten y les brinda los intérpretes.

El concepto catarsis a través de Aristóteles

Con base a los planteamientos de Rubén Ávila (2013, párr. 1-4) la catarsis en el arte produce una descarga de emociones, como es el horror, dolor, de una lectura, obra, de la persona espectadora; con ello, se produce la liberación de la tensión de nuestras vidas a través del arte; para este autor (2013, párr. 5-8), el origen de esta idea de la que nos habla Aristóteles, de la catarsis, ha traído dos teorías, la religiosa y la de medicina:

- “Medicinal: se relacionó la catarsis con la cura medicinal, ya que este funciona como un analgésico, pero con un efecto más “poderoso”, el cual, en vez de neutralizar el dolor, este es liberado con fuerza y vigor, de manera momentánea.
- La religiosa: viene del rito órfico, del personaje mitológico Orfeo, maestro de los encantamientos. Distinguía la catarsis en tres tonalidades: la ética, la práctica y la entusiástica, tomando en cuenta el punto de vista tanto psicológico como moral, en la Grecia contemporánea del estagirita. “Es precisamente en la entusiastica que Aristóteles le otorga el poder de liberación, capaz de descargar las emociones y liberar el alma. Aristóteles vio en la poesía, en la danza y en la música esta capacidad de catarsis.”

Considero que ambas narrativas son válidas e incluso enlazadas una con otra, por la idea catártica de que el arte es purificador y la relación con la religión y la concepción pitagórica del arte, siendo un proceso natural, biológico y psicológico.

El arte catártico según Vygotsky

Según Ferreira, De Lima, y, De Camargom (2019) Vygotsky (1896-1934) fue fundador de la psicología histórico-cultural, también contribuyendo al ámbito artístico, entrando al mundo psicológico por su interés del arte desde una vista y perspectiva profunda.

Vygotsky tenía un gran interés por la poesía, el teatro, el lenguaje, el problema de los signos y la significación, las teorías de la literatura, el cine, los problemas de la historia y filosofía, por su mismo interés, decidió hacer uno de sus primeros escritos, llamado *Psicología del arte* concibiendo el arte como forma de “expresión y reelaboración

emocional" (Ferreira, De Lima, y, De Camargom, 2019, p.154). Estas mismas autoras nos mencionan que las obras de arte contienen tres elementos que constan de:

- Forma externa: conforma el material base. Son las luces, escenografía, video, imágenes, palabras, que aportan al ambiente de la obra.
- Forma interna: es la forma definida por el artista. Es la construcción de la estructura de la obra, el mensaje, los sentimientos que el artista quiere exteriorizar.
- Contenido: es lo que la obra representa. es lo que el artista quiere que los espectadores perciban.

(Ferreira, De Lima, y, De Camargom, 2019, pp.155-157)

Vygotsky nos menciona que estos tres elementos se unen para crear un todo cohesionado e indivisible, además mencionando de que en el arte el punto inicial de partida es la emoción, la cual sin esta no habría interpretación. Vygotsky nos hace ver que la forma y contenido es inseparable, ya que es expresión, intensión, emoción y razón.

Desde mi mirada como artista, aportando lo que nos plantea Vygotsky, estas tres dimensiones son importantes, ya que todo es un complementario, sin embargo, el contenido no puede suceder sin la forma interna y externa, porque se necesita una producción sea compleja o sencilla para llegar al contenido, ya que el contenido tiene el poder de trasmitir la problemática abarcada por el artista.

Pero ¿qué es el poder del contenido? El contenido es lo que puede llevar a los espectadores a encontrar sentimientos y llevarlos al éxtasis y que sientan que ellos mismos están viviendo la obra, es brindarle una experiencia catártica a través del arte.

Ferreira, De Lima, y, De Camargom (2019, p.157); Vygotsky menciona que "el arte es obra del pensamiento, pero de un pensamiento emocional enteramente específico", las

obras generan emociones que ni el propio espectador puede explicar, esto es producto del conjunto de la obra, ya que implica pensamiento y sentimiento el cual se percibe de manera interna y compleja, además de ser percibido por los órganos de los sentidos.

Al respecto, considero que el arte se relaciona directamente con la vida social, cultural e incluso histórica, por lo que las obras son influenciadas de manera natural e indirecta por las experiencias sociales, emocionales y personales, siendo estos los determinantes para la creación de una obra que se puede explicar solo de la vida social, por lo que, a la hora de presentar una obra, no se buscar transmitir un pensamiento, sentimiento o emoción personal, sino que va más allá, generalizándose.

Vygotsky también nos habla de que la imaginación y la fantasía, además de la emoción, también es parte fundamental y diferenciando la emoción ordinaria con la emoción artística, dando a entender que la emoción artística trasciende de la emoción ordinaria, demostrando la superación de un sentimiento donde se muestra de manera creativa, imaginativa y fantasiosa, brindando una gran intensidad, sin necesidad de la manifestación "a puño cerrado" (Ibid.), dando por hecho que la imaginación en el ámbito artístico es mucho más complejo que la transmisión sentimental ordinaria.

Las autoras también expresan que el arte es una acción trasformadora de los sentimientos y emociones, donde nos permite la comprensión y el disfrute potenciando la creatividad imaginativa de la capacidad humana, concretando una relación de experiencia que conecta con la sociedad interesada y relacionada.

Desde un punto de vista propio y como artista, estas experiencias sociales que generan una emoción específica nos llevan a un proceso de asimilación donde el sentimiento es procesado y se vuelve algo imaginativo para la creación artística, en mi caso sería la creación de una obra danzante.

Mis experiencias como coreógrafa han sido de situaciones sociales que me generan emociones negativas más que positivas, sin embargo. lo relaciono con la lectura de la cual he mencionado anteriormente y la cual se basa en la escritura de Vygotsky en Psicología del arte, donde esto que nos logra generar la vida social podemos llevarlo más allá que solo un sentimiento, esto se convierte en expresión interpretativa, que puede ser de forma abstracta o directa y aceptada y comprendida o no por los espectadores.

Además, que, sin importar que han sido vivencias personales, las obras se volvieron generalizadas, creando una conexión con los espectadores, por ser un tema que abarca y se relaciona con situaciones que suceden en todo el mundo.

Estando en completo de acuerdo con Vygotsky, de que la catarsis en el arte es más que solo liberación de emociones negativas, es llegar al éxtasis donde lo que observo lo siento como espectador al punto de purificación, una purificación instantánea de pasión, llanto, ilusión, enojo, horror, amor, dejándonos satisfechos y con ansias de más efectos catárticos, que limpia enérgicamente.

¿Cómo yo como artista puedo llevar a la catarsis al público espectador a través del cuerpo danzante? Yo como artista intérprete y coreógrafa, puedo enforcar lo que Vygotsky menciona de las formas interna y externa y el contenido, principalmente el contenido, ya que este es referente a lo que uno como artista quiere el espectador interprete de lo que trata o queremos dar entender en la obra.

El contenido es fundamental, se debe tener clara la idea de lo que queremos externar, para que el mensaje llegue a los observadores, desglosando el mensaje, el pensamiento, el sentimiento y las emociones que todo esto me genera y le puede generar a otros y con esto claro y desglosado, podemos llevarlo a la forma interna, es decir, construir la estructura específica que llevaré a los espectadores y agregando la forma externa que será

el apoyo que tendremos para generar el ambiente necesario que hará al espectador sentirse aún más sumergido en la puesta de escena.

El cuerpo danzante interpreta y expresa sentimientos, pensamientos, emociones, decisiones, que deben transmitirse al público, por lo que es tan importante la parte intérprete del bailarín, porque sin esto puede caer a ser solo un cuerpo en movimiento, cuando queremos que ese movimiento sea palabras sin voz, y para eso necesitamos mucho tiempo de ensayos para que los movimientos lleven la interpretación justa, y gracias a esto el bailarín o bailarina también tendrá un efecto catártico, porque se apodera de la interpretación de los sentimientos.

Conclusiones

Al pensar en la catarsis como concepto, se puede definir fácilmente y rápida, pero al llevarlo al ámbito artístico, se puede volver más complejo, ya que nos ampliamos a un mundo de interpretación, donde el contenido de la obra debe ser clara y precisa, para que se logre interpretar, haciendo que el bailarín o bailarina tenga el efecto catártico y así toda emoción pueda estar a flor de piel y producir ese mismo efecto a los espectadores y gozar hasta después de acabada la obra.

Para generar una obra necesitamos de la imaginación, la creatividad y la fantasía, para que en conjunto se pueda crear una obra de arte que conecte y muestre sin palabras directas o sin decir nada, el contenido de inquietud expresivo, hacia los espectadores.

En una persona artista el efecto catártico debe ser crucial en cada obra a presentar, ya que es lo que solo de pensarlo nos puede motivar a llevar la creación más allá de lo básico, de comunicar, debemos hacer que los espectadores vivan la obra, que se emocionen con la obra y que deseemos seguir viviendo la obra una vez terminada.

Referencias

Ávila, R. (8 de marzo del 2013) *La catarsis.* [Entrada de Diccionario On-line sobre Filosofía Griega]. Recuperado de: https://filosofia.laguia2000.com/filosofia-griega/la-catarsis

Ferreira, P.; De Lima, M.; &, De Camargom D. (2019). Arte e catarse para Vigotski em Psicologia da Arte. *Revista Arquivos Brasileiros de Psicologia*, Vol. 71, Núm. 3, pp. 152-165. Recuperado de: http://pepsic.bvsalud.org/pdf/arbp/v71n3/12.pdf

Toloza-Plata, V. (2009). C*atarsis: el resultado de la interpretación artística.* Tesis para optar por el título de Licenciada en Filosofía. Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Industrial de Santander. Recuperado de: https://noesis.uis.edu.co/server/api/core/bitstreams/e7f4a88c-5cf6-4d08-b804-2c654bac7064/content

El Cuerpo en la Danza y la Fotografía

Alonso Morúa Gómez
gomezmorua123@gmail.com
Jazmin Gutiérrez Pinell
jazmingupi@gmail.com
Carla Sanders Conejo
csandersconejo@gmail.com
Fabián Zamora Delgado
https://www.instagram.com/fabian.zamora_/

RESUMEN

En este texto exploramos la relación entre la danza y la fotografía, destacando cómo ambas disciplinas se complementan para capturar y comunicar emociones, historias y la belleza del cuerpo humano en movimiento. La fotografía de danza nos permite congelar momentos efímeros, transformándolos en arte visual estático que documenta y analiza la coreografía y la expresión emocional. Además, abordamos el concepto de semiótica de la imagen para entender cómo los signos visuales transmiten significados en contextos sociales y culturales. También, discutimos los aspectos técnicos como la composición corporal, espacial y fotográfica, mostrando cómo estas herramientas potencian la narrativa artística. Finalmente, reflexionamos sobre las intersecciones entre danza y fotografía, subrayando su capacidad para inmortalizar el movimiento y enriquecer su apreciación estética.

Palabras Clave: Danza, Fotografía, Semiótica de la imagen, Composición corporal, Composición espacial.

The Body in Dance and Photography

ABSTRACT

In this text, we explore the relationship between dance and photography, highlighting how both disciplines complement each other to capture and communicate emotions, stories, and the beauty of the human body in motion. Dance photography allows us to freeze ephemeral moments, transforming them into static visual art that documents and analyzes choreography and emotional expression. We also address the concept of image semiotics to understand how visual signs convey meaning in social and cultural contexts. We also discuss technical aspects such as body, spatial, and photographic composition, showing how these tools enhance artistic narrative. Finally, we reflect on the intersections between dance and photography, highlighting their ability to immortalize movement and enrich its aesthetic appreciation.

Key Words: Dance, Photography, Image semiotics, Body composition, Spatial composition.

Introducción

El tema principal de este artículo es la creación de un vínculo profundo entre danza y fotografía, ya que constantemente interactuamos con ambos campos de conocimiento, pero nunca nos hemos puesto a reflexionar en sus conexiones comunicativas, de composición de imagen y creativas entre ellas. Nos genera curiosidad porque, aunque son distintas ambas capturan y comunican historias, emociones y la belleza del cuerpo humano en acción.

El término con el que estamos más familiarizados es la fotografía de danza. En ella hay una perspectiva diferente de la danza, ya que el ojo humano ve la danza en movimiento y la fotografía, a través del lente de la cámara, puede congelar esos momentos de movimiento y los persevera para que puedan apreciarse y analizarse en detalle, lo que no se puede realizar con el ojo humano. También, nos permite generar memoria histórica a través de los archivos que se generan.

Según Barbara Fisher (2012, p.23), "la fotografía de danza no sólo documenta el movimiento, sino que también transforma la danza en una forma de arte visual estática, capturando la esencia de la coreografía y la expresión emocional del bailarín"; así mismo, Lois Greenfield (2015, pp.20-24), una de las fotógrafas de danza más reconocidas, explica que trabajar con bailarines es un proceso colaborativo donde ambos, fotógrafo y bailarín, deben estar en sintonía para capturar la magia del movimiento. Y, Susan Sontag (1977, p.87) señala que “las fotografías tienen el poder de congelar la realidad, permitiendo a los espectadores una pausa para observar y reflexionar”.

Semiótica de la Imagen

Como grupo queremos plantear una conexión entre la danza y la fotografía, debido a que estamos en constante interacción con ellas. Un ejemplo cercano es cuando nos grabamos en clase o nos tomamos alguna fotografía bailando. Para empezar a explicar el vínculo entre estas dos áreas se debe iniciar por abordar el tema de la semiótica de la imagen, ya que creemos fundamental conocer acerca del significado de las imágenes o iconos que observamos día a día. Karam, (2011, p.1) define este concepto como:

> El estudio del signo icónico y los procesos de sentido-significación a partir de la imagen. El estudio de la imagen y las comunicaciones visuales en realidad desborda lo estrictamente pictórico o visual, tal como pueden ser los análisis de colores, formas, iconos y composición, para dar paso a los elementos históricos y socio-antropológicos que forman parte de la semiótica de la imagen.

Conocer sobre la semiótica permitirá tener una nueva mirada al observar una imagen y ser más críticos; todo lo que observamos se convierte en signo y tendrá un significado que conlleva un contexto social y cultural.

Un ejemplo cercano y que vemos a diario son las señales de tránsito en la calle, por ejemplo, si está en color rojo es un alto o está prohibido, si la señal está en color amarillo significa precaución o si se encuentran en verde significa adelante. Esta relación conlleva un contexto social y que muchas veces la imagen no tiene palabras, pero con verlas entendemos lo que significa porque desde pequeños crecimos viéndolas y nos enseñaron a asociar esos colores con ciertas acciones.

Como se mencionó en la introducción, cuando se habla de imágenes existe la división entre lo dinámico y lo estático. La semiótica visual aborda esta división, ya que abarca tres distintas áreas. Así, como lo menciona Tanius Karam (2011, p.3) que estas tres áreas son: la semiótica de la imagen estática que incluye imágenes icónicas, indíciales, simbólicas, estáticas; la semiótica de la imagen dinámica que es el lenguaje de los sordomudos, mímica, teatro y televisión; por último, la semiótica visual que se puede relacionar con el espacio como la arquitectura, escultura o bien otras manifestaciones.

En cuanto a la danza, al ser movimiento nos referimos a la semiótica de la imagen dinámica, pero la danza abarca también una relación y construcción constante con el espacio por lo que también la semiótica visual está muy presente. A través de la fotografía se puede lograr congelar un movimiento y la danza llega a ser una imagen estática, tanto el bailarín como el espectador van a tener ese momento guardado.

Al hablar de la semiótica también aparece el concepto de semiosis, esto es "un fenómeno operativo contextualizado, en el cual los diversos sistemas de significaciones transmiten sentidos, desde el lenguaje verbal al no verbal, pasando por los lenguajes audiovisuales, hasta las más modernas comunicaciones virtuales" Karam, T. (2011, p.3)

Visto esto, la semiótica de la imagen estudia los signos y símbolos visuales para comprender cómo se comunican ideas y significados. Se relaciona con la fotografía debido a que es fundamental para entender el lenguaje visual, analizando los colores, la luz, contexto y la composición para su interpretación. Esto conlleva un análisis para entender cómo influyen los signos, iconos, símbolos, desde lo que plantea la semiótica teóricamente y las percepciones del espectador.

Composición de la Imagen en la Danza

Cuando hablamos de la composición de la imagen en la danza es importante tocar varios puntos, ya que este tema puede abarcarse de diferentes perspectivas.

Una primera perspectiva es la composición corporal. El simple hecho de crear figuras simétricas o asimétricas, conexiones con diferentes partes del cuerpo. "Qué instrumento tan glorioso y sutil tienen los coreógrafos para trabajar. Sí, él instrumento de una bailarina es su cuerpo¨, pero la preocupación adicional del coreógrafo es:" ¿De cuántas maneras se puede mover, dar forma y hacer que este cuerpo hable para producir el efecto deseado?" (Blom y Chaplin, 1982, p.16)

Entonces, para nosotros el proceso de una persona bailarina inicia con la conciencia corporal, la plasticidad y la creatividad, moldear su propio cuerpo para conseguir sensaciones, mediante la composición de la imagen, para comunicar su artisticidad. Y, por consiguiente, la preocupación de una persona coreógrafa es buscar todas las posibles imágenes que estos cuerpos pueden generar y así en conjunto componer.

Sin embargo, lo que enriquece la danza y la experiencia de la persona intérprete no es el hecho de crear simplemente imágenes con diferentes partes del cuerpo como una escultura, sino como se transforman estas imágenes, como lo expresa Jean-Luc (s.f.) en su artículo "*Imagen como danza"* ya que la danza es transformar un cuerpo, es metamorfosear su configuración para presentarla como intensificación de la relación consigo mismo.

Rudolf Laban; uno de los grandes precursores en la danza moderna, en su sistematización analizó en profundidad la composición del cuerpo en la danza. Él logró incorporar sus conocimientos en danza y arquitectura para entender cómo funciona la composición corporal y

> “Entre sus contribuciones para el desarrollo de la danza moderna está lo que él denominó la Ley de la Armonía, la cual otorga al movimiento el equivalente a la proporción arquitectónica, la plasticidad escultural, la perspectiva pictórica o la armonía musical del sonido y le atribuye al bailarín la proporción, la plástica y la perspectiva espacial.” (Márquez, 2018, p. 32).

El estudio de la kinesfera propuesta por Laban, puede ser un gran recurso para entender los diferentes rangos de movimiento que el cuerpo puede lograr, por ende, la composición de la imagen. “La Kinesfera es el volumen esférico imaginario que rodea el cuerpo” (Idárraga, 2022, párr. 4). Se compone de las diferentes dimensiones espaciales del cuerpo, que lo conforman los tres ejes y planos anatómicos, dimensión vertical, horizontal y sagital.

A la hora de componer con el cuerpo empezar con un ejercicio creativo de jugar con esta Kinesfera y como se puede mover el cuerpo dentro y fuera de esta o inclusive usar el imaginativo para pensar que esta también se mueve y afecta el movimiento ayuda a que el intérprete explore diferentes posibilidades de movimiento y así contribuir a la composición corporal.

Composición Espacial

En el libro, *The Intimate Act of Choreography* de Lynne Anne Bloom y Tarin Chaplin, capitulo cinco (1982, pp.31-56), se toca muy extensa y claramente el tema del espacio a la hora de componer danza. Se habla de que la diferencia entre la danza y la pintura o inclusive en nuestro caso la fotografía, es que el lienzo con el que nosotros trabajamos se convierte en un lienzo 3D, donde se refleja movimientos dinámicos.

El mundo de la composición dancística es muy vasto y hay infinidades de posibilidades, en las que se pueden jugar con el cuerpo en movimiento y como este se ve

afectado por el espacio y viceversa. Desde los diferentes niveles (alto, medio, bajo) dimensiones (altura, ancho, profundidad) y los planos (vertical, horizontal y sagital). De hecho, analizando estos tres componentes de la composición de la danza, se puede notar como estas tienen relación con lo que en la fotografía se le conoce como regla de tercios, estos tercios al ser aplicados en el espacio de la danza se forma un cubo tridimensional, confirmando lo que Lynne y Tarin (1982) comentaban sobre el lienzo 3D.

El Espacio Danzante

Inés Bento (2016), en su artículo ¨Choreographic Methods in Installation Work Intersections Between Visual Arts and Dance", visibiliza un trabajo bastante interesante, llamado Dancing Doors¨ (pp. 3-5). El cual es una reflexión sobre una instalación performática en la que se presentan tres puertas y tres bailarines fantasmas. El espectador entra y al sentarse puede ver como estar puestas son abiertas y cerradas por los bailarines en diferentes ritmos y cualidades, lo que generaba distintas lecturas del porqué y como se cierra la puerta.

Este tipo de instalaciones es importante para hablar de la composición en la danza, ya que hay que tomar en cuenta al hablar de la danza que no solo el intérprete se mueve, sino que el espacio también se puede mover.

Composición de la Imagen en la Fotografía Artística

El uso de las reglas de fotografía en la danza no solo sirve para capturar un momento estático, sino para transmitir la energía, emoción y narrativa del movimiento. La danza es un arte efímero, y la fotografía tiene el poder de inmortalizar esos momentos transitorios, permitiendo que el espectador experimente la belleza y la pasión de la danza.

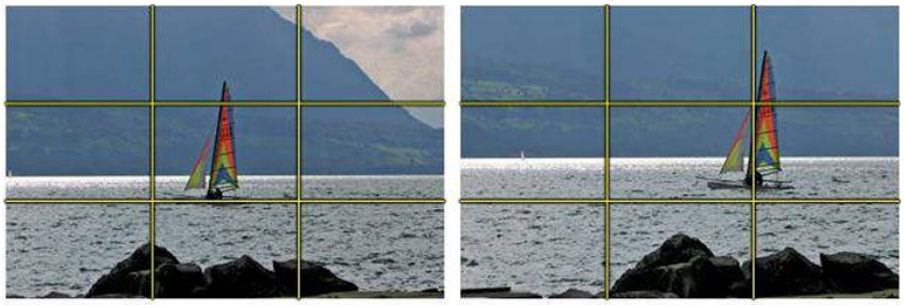
Aplicar las reglas fotográficas nos hacen ver más allá de la técnica, captura la expresión y emoción del bailarín, algunas de las reglas de composición fotográfica:

Reglas Básicas de la Composición Fotográfica

Según Rodríguez (2008, p. 70) podemos decir que la situación de los objetos en la escena de una fotografía conforma lo que se llama composición. Componer una fotografía es buscar la mejor vista de una escena y conseguir la armonía entre sus elementos, aunque estas reglas pueden romperse en cualquier momento a gusto del fotógrafo, si ello le ayuda a transmitir lo que éste quiere.

La Regla de los 3 Tercios

Según Rodríguez (2008, pp. 70-71) la regla más básica de la composición en fotografía, siempre se nos ha dicho que tratemos de sacar las fotos centradas, sin embargo, la realidad es distinta, una foto totalmente centrada no resulta armoniosa, para aplicar la regla de los tercios dividimos el espacio de una foto en tercios tanto vertical como horizontalmente y haremos que las líneas y los elementos más importantes de una fotografía se ajusten a esos tercios. Así, los horizontes y los elementos más importantes de una foto los colocaremos en los tercios.



Barco centrado Barco en un tercio

Imagen 1. Imagen de ejemplo del uso de la regla de los 3 tercios.
Fuente: Rodríguez, 2008

Rodríguez (2008, p. 72) menciona que el centro "es un punto fuerte. No todas las fotos tienen que seguir la regla de los tercios. Dependerá del mensaje que se quiera transmitir. En algunas tomas centrar puede ser la mejor solución¨.

Los Ojos

Según Rodríguez (Opt.Cit., pp. 75-76) los retratos son más llamativos cuando los ojos coinciden con los tercios, por ejemplo, si se hubiese centrado los ojos verticalmente quedaría mucho espacio vacío por encima creando una imagen descompensada.

Imagen 2. Ejemplos de retratos llamativos cuando los ojos coinciden con los tercios
Fuente: Rodríguez, 2008.

Transmitir Sentimientos

Según la técnica de fotografía que plantea Rodríguez (2008, p. 88) la inclusión o no de ciertos elementos puede ayudar a narrar una historia o a cambiar el mensaje transmitido en una foto, por ejemplo, en la primera foto se ve una ballena beluga una foto en un parque oceanográfico, lo más que se llega a transmitir es la belleza del animal, sin embargo en la segunda foto al incluir un nuevo elemento humano, se consigue transmitir otro tipo de sentimientos, esto toma mucho sentido en relación con la danza a la hora de la composición escénica.

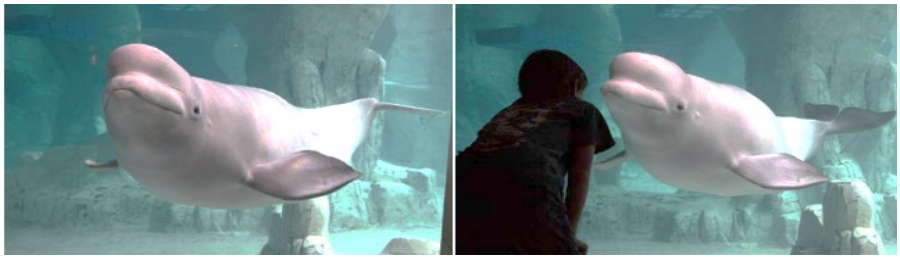


Imagen 3. Ejercicio de transmisión de historias por medio de los elementos de la imagen.
Fuente: Rodríguez, 2008.

Contextualizar

Como nos comenta Rodríguez en su curso de fotografía (Opt, Cit., p. 84) la contextualización se define con los elementos de la composición que ayudan a contextualizar una fotografía o un entorno, tratándose de transmitir ese contexto en una imagen que comunica. Por otro lado, hay ocasiones que se trata de aislar el sujeto del entorno dejando la interpretación a la imaginación de quien lo ve.

Rellenar Espacios

Según Rodríguez (Opt, Cit., p. 81) en ocasiones es mucho más importante rellena los espacios vacíos para que una fotografía quede equilibrada un ejemplo serio situar los elementos importantes en los puntos más fuertes.

Intersecciones entre Danza y Fotografía

La intersección entre danza y fotografía crea un espacio fascinante donde el movimiento efímero se captura en una imagen estática, inmortalizando la expresión corporal en un instante. Mientras que la danza es una forma de arte que vive en el tiempo, la fotografía congela esos momentos de gracia y emoción, permitiendo una nueva apreciación de la técnica, la belleza y la narrativa. Este encuentro entre ambas disciplinas no solo documento el arte del baile, sino que también amplía la perspectiva de interés y perspectiva del movimiento.

La fotografía es una de las maneras más sofisticadas para encontrar la realidad, Dallal (2013) menciona que ¨Con la invención de la fotografía que puede reproducirse de manera realista, lo más objetivamente posible, la naturaleza y el desarrollo de los movimientos del cuerpo humano¨ (p.6).

Imagen 4. Woman Dancing: Plate 194 from Animal Locomotion
Fuente: Muybridge, 1887

Los movimientos de las personas son bastante complejos reproducirlos puesto que son auténticos y únicos, Dallal (Opt.Cit.) menciona que ¨la fotografía, por tanto, trajo consigo la primera reproducción lo suficientemente objetiva como para registrar de cerca las características de los movimientos de cualquier ser humano. De la misma forma menciona que ¨la fotografía permitía a cualquiera no sólo intuir, revisar o registrar las características físicas de los bailarines, sino también observar sus estados de ánimo y las cualidades del movimiento¨ (p.7).

Cuando se observa una fotografía se ve una pausa del movimiento, Dallal (Opt.Cit.) menciona que:

> la fotografía subraya la importancia fundamental del movimiento en el arte de la danza, porque lo destaca precisamente en su inmovilidad, en ese instante preciso en que puede, expresarse y exaltarse otros elementos. La fotografía utiliza, ofrece y aprovecha todas las características y, sobre todo las cualidades de un ser en movimiento. El fotógrafo especialista no tiene más remedio que aplicar en vivo el destino común de la fotografía: perseguir

la realidad, el acontecimiento o el fenómeno para helarlo, descrito y a la vez elaborado, en su producto¨ (p. 8).

Conclusiones

La fotografía es una gran herramienta para la danza debido a que congela momentos en el tiempo y se pueden revisitar cuando se desee. Por ejemplo, si se quiere observar el progreso en la danza, se buscan fotografías o videos de hace algunos años y se compara con uno reciente, es algo que nuestra memoria no puede detallar tan a fondo. Es una herramienta que se tiene al alcance porque la mayoría del tiempo se tiene el celular en la mano. Durante las clases de danza, si es permitido, se pueden tomar fotografías o videos a manera de uso didáctico, para corregir o ver detalles o ver el avance que se ha tenido.

La fotografía tiene un impacto significativo para la danza, como se mencionó anteriormente, se utiliza para generar esa grabación del proceso de una persona, o simplemente se quiere guardar y atesorar un recuerdo que impactó para pasarlo de generación en generación.

Referencias

Álvarez, J. (2017). Construcción y deconstrucción del cuerpo: miradas de la danza a través de la fotografía y el contagio. En León, P. (Edit.). (2018). *Memorias: Semana de la Facultad de Educación VII: historias, saberes y prácticas educativas innovadoras e incluyentes*, pp. 287-293. Recuperado de: https://www.academia.edu/download/74858121/Libro_Memorias_VII_Semsena_de_la_educacion_2017.pdf#page=287

Barbosa-Cardona, P. T., & Murcia-Peña, N. (2012). Danza: escenario de construcción y proyección humana. *Revista Educación y Educadores*, Vol.15, Núm.2, pp. 185-200. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0123-12942012000200003&script=sci_arttext

Barboza, P. (2017). Las mujeres y el arte como forma propia de deconstrucción: Un debate implícito. *Revista Rupturas*, Vol.7, Núm.1, pp. 51-74. Recuperado de: https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?pid=S2215-24662017000100051&script=sci_arttext

Bento, I. (2016). *Choreographic Methods in Installation Work Intersections Between Visual Arts and Dance*. Research Practice for Fine Art Research Network Symposium, July 2016. National Association for Fine Art Education. Recuperado de: https://radar.gsa.ac.uk/7304/1/Choreographic%20Methods%20%28paper%29.pdf

Blom, L., & Chaplin, T. (1982). *The Intimate Act of Choreography*. University of Pittsburgh Press.

Carmona Puerta, Y. P. (2021). *Musculosa: deconstrucción de la masculinidad en la danza antioqueña y el lugar de la loca*. Tesis para optar por el título de Máster en Artes. Universidad de Antioquia. Recuperado de: https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/26900

Dallal, A. (1999). Exploraciones sobre la construcción y la reconstrucción coreográficas. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 21, Núm. 75, pp. 235-253. Recuperado de: https://www.redalyc.org/pdf/369/36907412.pdf

Dallal, A. (2013). La fotografía de la danza o el sometimiento de la forma. *Revista La Colmena, Núm. 77, pp. 9-20. Recuperado de:* https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446344313002

Fisher, Barbara. (2012). *The Art of Dance Photography*. Amphoto Books.

Greenfield, L. (2015). *Moving Still: A Life in Dance Photography*. Chronicle Books. Recuperado de: https://mro-ns.massey.ac.nz/handle/10179/13342

Idárraga, S. (Entrada de Blog. 13 de marzo de 2022). La Kinesfera – Planos y ejes del cuerpo. *Entre Tanto: Arte en Movimiento. Blog de Danza*. Recuperado de https://entretanto.co/la-kinesfera-planos-y-ejes-del-cuerpo/#:~:text=La%20kinesfera%20es%20el%20volumen,la%20persona%20cambie%20de%20puesto

Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Cenidi Danza/INBA. Recuperado de: http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/334

Jean-Luc, N. (Entrada de Blog, s,f). Imagen como danza. Traducción de Ángela Silva. Portal Diecisiete. Recuperado de https://diecisiete.org/actualidad/la-imagen-como-danza

Karam, T. (2011). Introducción a la semiótica de la imagen. *Lecciones del portal. Portal de la Comunicación InCom-UAB. Barcelona*. Recuperado de: https://incom.uab.cat/portalcom/wp-content/uploads/2020/01/23_esp.pdf

Márquez, M. (2018). *Crear Espacio: Desarrollo de competencias espaciales en las clases de técnica de danza contemporánea con alumnos del 3er. Año del Ensino Artístico Especializado del Conservatório Regional Silva Marques.* Instituto Politécnico de Lisboa. Recuperado de: file:///C:/Users/USER/Downloads/RF_MED_2018_MarSua.pdf

Sontag, S. (1977). *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux

Triana, N., & Santamaría, M. (2021). El bailarín y su configuración como categoría en una obra de danza. Revista ArtsEduca, Núm.28 de enero, 2021, pp. 210-227. DOI: http://dx.doi.org/10.6035/Artseduca.2020.28.15

La belleza real de todos los cuerpos expresivos

Leonela Gómez Navarro
leonelagomeznavarro09@gmail.com
Raquel Piedra Villavicencio
piedraquel003@gmail.com

RESUMEN

Originalmente, el surgimiento de la danza clásica trajo consigo concepciones, normas sociales e ideales estéticos que afectan la percepción corporal de los bailarines, promoviendo características físicas específicas. Esta normativa ha provocado una exclusión y restricción en la danza a aquellos cuerpos que no cumplen con los ideales hegemónicos impuestos, así como también un desplazamiento de este quehacer artístico a los cuerpos que cuentan con condiciones físicas y mentales que socialmente han sido etiquetadas como "discapacidades". Sin embargo, en este artículo buscamos analizar a qué se refieren estas concepciones con el fin de deconstruirlas y evidenciar, por medio de testimonios de bailarines que rompen con estos paradigmas, cómo el quehacer dancístico puede estar al acceso de cualquier persona con el suficiente amor por esta maravillosa forma de arte.

Palabras Clave: Cuerpo, ballet, danza, expresividad, diversidad, discapacidad.

The true beauty of All Expressive Bodies

ABSTRACT

Originally, the emergence of classical dance brought with it conceptions, social norms and aesthetic ideals that affect the body perception of dancers, promoting specific physical characteristics. This regulation has caused an exclusion and restriction in dance to those bodies that do not comply with the imposed hegemonic ideals, as well as a displacement of this artistic work to bodies that have physical and mental conditions that have been socially labeled as “disabilities”. However, in this article we seek to analyze what these conceptions refer to in order to deconstruct them and demonstrate, through the testimonies of dancers who break with these paradigms, how the dance task can be accessible to anyone with enough love for it. this wonderful art form.

Key Words: Body, ballet, dance, expressiveness, diversity, disability.

Introducción

Creemos que la danza está en nuestro ADN, es parte de una red de símbolos sociales presentes desde nuestros antepasados, desde nuestra huella desde el inicio de las civilizaciones, la danza, el baile y el movimiento ha sido utilizado como un canal de comunicación, interacción y expresión social.

Sin embargo, es aquí donde nos hacemos la pregunta ¿cuándo cambió la visión de que la importancia en la danza residía en la capacidad de expresión más que en el artificio virtuoso que busca sobre todo la perfección como los paradigmas establecidos por la danza clásica?

Nos remontaremos al renacimiento europeo, durante el reinado de Luis XIV entre 1400 y 1600, cuando se presenta la danza como una práctica validada socialmente, ya que era realizada por el mismo Rey. Es así como surge la necesidad de profesionalizar este tipo de danza y se origina en 1661 la primera escuela de danza llamada *Royale de la Danse.* (Abad, 2004, pp.17-20)

Gracias a eso, surge la necesidad de registrar este tipo de danza y es así como comienza la codificación de los pasos incluidos en estos bailes, consiguiendo así con los tiempos la creación de compañías y escuelas de ballet que formaran a personas por Europa. Allí, comienza a cultivarse la danza como disciplina artística, así como sus cuerpos de pensamiento y técnica corporal que, como vimos, podría considerarse de origen elitista, por lo que se caracterizaría por los ideales de la perfección, la belleza, la estética, la ligereza y la elegancia. (Opt. Cit.)

Estos fueron los inicios de la escolarización de la danza clásica que persistió y se fortaleció. Es así como, en conjunto al resultado de la colonización europea por el resto del

mundo, empieza a globalizarse esta forma de danza, convirtiéndose en un símbolo que ahora es fácilmente reconocido y además practicado en gran parte del mundo.

Pero junto a la universalización de esta forma de danza, vinieron intrínsecos los ideales europeos establecidos sobre el cuerpo de estas personas, lo que estableció cómo deben de ser y verse las personas a las que se les denomina *bailarines.*

En ese sentido, nos adentraremos en investigar qué es lo que se dice sobre estas concepciones y cómo bailarines en contra de estas ideas han luchado por volver a evidenciar la importancia de la verdadera expresión artística danzada más que aquel ideal de perfección.

Las normas sociales que rigen los cuerpos de las personas danzantes.

Para las personas intérpretes, nuestro cuerpo es un recurso fundamental, ya que permite el desarrollo de la expresividad artística. Sin embargo, con el nacimiento de las danzas clásicas, nacieron también los paradigmas y establecimientos sobre cómo debería ser el cuerpo ideal de la persona bailarina.

Con base a Robles (2019, p.100) en su artículo *El ballet clásico desde una mirada de género*, ese pensamiento sobre el cuerpo ideal con sus características que se le imponían se basaba en que el cuerpo debía de ser delgado, esbelto, flexible y con largas extremidades.

A partir de este establecimiento e idealización del cuerpo, consideramos que se contribuye a la separación social y la exclusión en la danza, a partir de la selección de quiénes son las personas más indicadas para bailar, y se impone la vanidad corporal y estandarización de cualidades físicas sobre la expresividad del movimiento.

Por consecuencia, se genera la exclusión a aquellas personas que no responden a los paradigmas establecidos por la sociedad y por la danza clásica, al respecto Marc Balló, respondiendo a Gómez (2023), en una entrevista para el blog de la Universidad Oberta de Catalunya, comenta:

> (...) Aunque no hagas danza, nos afectan los ideales, el discurso del cuerpo en general. En el caso de la danza clásica, teniendo en cuenta que el cuerpo es también nuestro instrumento de trabajo, desde que empiezas a bailar, en las escuelas profesionales y conservatorios hay pruebas de acceso para entrar y solo cogen a los niños y niñas que tienen el cuerpo que se considera mejor para bailar. (párr. 11)

Con base a lo anterior, expresamos que la danza clásica ha sido influenciada por la construcción de ideales estéticos y de belleza originados desde una mirada europeísta, lo que ha llevado a las personas bailarinas, europeas, pero también del resto del mundo, a tomar como un referente verídico estas ideas, y como consecuencia, perder la autoimagen y la seguridad sobre sus cuerpos al danzar.

Además, ha provocado una percepción global de la danza clásica como una práctica excluyente que no está a su disposición e involucra solo a este modelo ficticio estereotipado sobre un fenotipo de persona específica, caracterizado por la virtuosidad que incluso es evidenciada en símbolos sociales comercializados como las cajitas musicales y las representaciones que se hacen desde caricaturas o películas de una bailarina alta, delgada, blanca y en puntas.

Dado lo anterior, consideramos bailarines y personas filósofas que se proponen cuestionar dichas preconcepciones sociales que han confinado el panorama dancístico.

Inicialmente, tenemos a Heinrich von Kleist un poeta, dramaturgo y filósofo alemán, que en 1810 plasma diversos cuestionamientos en torno al cuerpo del intérprete escénico y su formación corporal, entre los cuales se destaca su planteamiento de que "el cuerpo ideal del intérprete debería ser aquel que goza" (Kleist, 1810, citado en Brozas y Vicente, 2017, p.74).

Asimismo, el exdirector artístico del Ballet de la Ópera de París y actual director de la compañía contemporánea L.A. Dance Project, señala que aquellas tendencias de los cuerpos danzantes clásicos provienen de una larga y antigua historia que carga violencia, dolor y discriminación con la que está totalmente en desacuerdo, defendiendo que lo que quiere ver es a bailarines con su propia individualidad, lo que debería buscar mucho más el gremio profesional de la danza. (Kourlas, 2021)

Esto nos lleva a considerar importante otra reflexión hecha por el bailarín de ballet y actual estudiante de ciencias sociales, Marc Balló (citado por Gómez, 2023):

> El cuerpo no es solo tu instrumento de trabajo, sino que es también la superficie que tú vas a habitar una vez hayas dejado de ser bailarín o bailarina profesional. Por ello hay que valorar las potencialidades y las limitaciones, aceptar lo bueno y lo malo y trabajar con lo que se tiene. (párr 16)

Es así como a raíz de los planteamientos de este bailarín y los exponentes anteriores, nos permite a nosotras, también como bailarinas, reconocer que la danza clásica no es solo cuerpos perfectos que se miran artificialmente sincronizados, si no, es también la artisticidad única de cada bailarín, es la interpretación que le permite transmitir y es la expresividad singular por la cual dices algo a quienes ven *tú danza.*

En ese sentido, planteamos la danza como profesión alcanzable por todo tipo de cuerpo, haciendo que el verdadero valor resida en la forma de expresividad, siendo diferente en cada persona, lo que permite hacer evidente la esencia y autenticidad de cada artista en el mundo.

Sin embargo, esto ahora nos lleva a indagar y cuestionar qué se ha dicho desde la danza acerca de los cuerpos que no solo tienen características físicas desiguales a lo tradicionalmente establecido, si no que tienen condiciones y capacidades fisiológicas diferentes por las cuales socialmente han sido llamados "cuerpos discapacitados".

Un cuerpo discriminado de la danza.

Según la Organización Mundial de la Salud, se define el concepto de discapacidad como "un fenómeno complejo que refleja una relación estrecha y al límite entre las características del ser humano y las características del entorno en donde vive" (OMS, 2011, citado por Cachaya, Ávila, Gómez y Pachón, 2023, p.45)

> (…) La palabra discapacidad hace referencia a posibilidades limitadas de desarrollo humano; y dicha limitación no está dada exclusivamente en las deficiencias físicas, mentales o emocionales que la persona posee, sino también por el contexto, la comunidad a la cual el sujeto con discapacidad pertenece. Por lo tanto, existen factores socioambientales que determinan, en algunos casos, no sólo el aumento de una deficiencia en un individuo, sino también el que se instale una discapacidad. (Sosa, 2009, citado en Correa, 2014)

Esto se ha atribuido a personas que cuentan con ciertas condiciones físicas, mentales, intelectuales o emocionales diferentes a las del resto, siendo estos cuerpos

desplazados de las dinámicas de interacción e incidencia social "al no satisfacer las demandas sociales y no responder a los cánones de belleza aceptados por el sistema, siendo descartados y marginados, sufriendo una discriminación y desvalorización" (González y Macciuci, 2013, p.3).

> (...) Al ser clasificado como poseedor de una deficiencia, se lo aborda socialmente, más como un enfermo, que como un sujeto de derecho y a la discapacidad, como una enfermedad que conlleva por asociación, a un cuerpo débil, indefenso, feo, torpe e inútil. (Ibid.)

Esto nos lleva a analizar la postura de pensamiento desde el ámbito dancístico sobre estos cuerpos que podrían considerarse obsoletos, incapaces y desechables desde una mirada estrecha y ambigua, ya que la realidad es tan simple como entender que son cuerpos con otro modo de existir, lo que les da los mismos derechos y oportunidades que al resto.

Los cuerpos danzantes desde una mirada diversa e inclusiva.

Replanteando el posicionamiento tradicionalista sobre la vanidad y productividad corporal, actualmente, nos encontramos con otras valiosas posturas como la de González y Macciuci para su artículo *El poder de la danza en personas con discapacidad,* en el que caracterizan a la danza como un arte que "es sanador, capacita y habilita, es libertad, comunicación, creatividad, diversidad y exige un compromiso de lealtad con el mundo interno de cada uno" (2013, p.5).

Además, cuestionando el ideal de belleza que exige la danza, identificamos la necesidad de, como bailarinas y gremio profesional, romper y transformarlo, entendiendo

que este concepto proviene de la autenticidad del cuerpo real de cada persona, permitiendo una mirada diversa sobre la danza y sus múltiples formas de expresión.

Las ideas anteriores nos acceden a ese ejercicio de la danza que se convierte en un arte "integrador por excelencia de todas las dimensiones del ser humano, una herramienta de integración y transformación individual y social que integra y organiza estéticamente los conocimientos y mejora la calidad de vida" (Opt. Cit., p.6).

De frente a esta concepción teórica más inclusivista, nos parece importante establecer testimonios reales de bailarines con discapacidad que se han confrontado contra todas estas normativas hegemónicas de la danza, pudiendo, gracias a su lucha, abrir el quehacer dancístico, artístico y profesional para otros cuerpos.

La experiencia de Joe Powell-Main (2024, párr. 1-8), bailarín británico, quién comenzó su carrera en la danza clásica desde que era un niño. Con 10 años, entró a la escuela Royal Ballet en donde se desarrolló y creció como bailarín, siendo así hasta su cuarto año de estudio, cuando sufrió una lesión en su rodilla seguida de un accidente automovilístico; esto lo dejó en silla de ruedas y al mismo tiempo, para él, fuera del paradigma de la danza clásica.

Comenta Joe en una entrevista para BBC News Mundo, sobre su regreso a la danza clásica:

> Conocí a entrenadores que me decían algo así como: *"Bueno. ¿por qué voy a entrenar a alguien en silla de ruedas o con muletas si no va a haber un espectáculo con eso por aquí?".* Tengo mucha suerte por el hecho de haber recibido formación profesional antes de tener mi discapacidad y algo de lo que se necesita hablar es

cómo otros bailarines cuya discapacidad viene desde más atrás, pueden acceder al mismo nivel de formación que los demás. (2023)

Powell-Main (Opt. Cit., 2023, 1:58-2:18”) destaca que haber recibido bases y desarrollo artístico antes de su discapacidad le han contribuido a reencontrar el camino a la danza, desde la experiencia en un cuerpo diferente. Sin embargo, hace hincapié en que la apertura de estos espacios artísticos diversos, deben estar disponibles para cualquier cuerpo, independientemente de sus discapacidades, resaltando el hecho de que poseer un cuerpo diverso, no significa una limitación para ser parte del gremio dancístico.

Actualmente Powell-Main, a parte de su trabajo como bailarín, también se encuentra como defensor de la inclusión y el acceso por parte de personas con discapacidad a estos espacios artísticos. De este modo, se ha unido con el British Ballet Organization y con el National Youth Ballet, en donde trabaja el desarrollo de estrategias inclusivas, mediante la impartición de talleres, colaboración en investigaciones y en el desenvolvimiento de cómo explorar y enseñar la danza clásica de manera inclusiva (2024, párr. 16-18).

Vitória Bueno es otra artista que ha desafiado todos los estándares desde sus actuaciones en el escenario. Ella es una bailarina de ballet brasileña que, por una malformación congénita, nació sin sus brazos. Sin embargo, esta condición no le impidió comenzar a bailar desde los 5 años, convirtiéndose en una bailarina destacada por su elegancia, agilidad e increíble equilibrio que muestra al bailar en los escenarios. (La Corriente, 2023, párr. 1-2)

Actualmente es bailarina en la agrupación de ballet de su ciudad natal, Santa Rita Do Sapucai, en Minas Gerais y, además, fue participante en 2021 en la versión alemana del programa *Das Supertalent* donde ganó el segundo lugar del concurso.

Gracias a eso, fue invitada a participar en la convocatoria del programa estadounidense *America Got Tallent: All Stars 2023,* donde declaró en su entrevista "Estoy aquí para demostrar que todos podemos luchar por nuestros sueños y hacer lo que amamos" (Opt. Cit., párr. 4-5).

Vitória ha utilizado sus redes sociales para mostrar extractos de su vida personal y artística con el fin de inspirar a otros, declarando para un reportaje noticiero a cargo de *Aragón Noticias* (2021) lo siguiente:

> Mis brazos son solo un detalle, los sigo con los ojos como si estuvieran allí, no siento que los necesite en absoluto. Por eso creo que verme bailar ayuda mucho a las personas como yo a seguir luchando. Somos mucho más grandes que nuestras discapacidades, así que tenemos que perseguir nuestros sueños. (Bueno, 2021, en Aragón Noticias, párr.3)

Tanto Joe como Vitória, son grandes ejemplos de personas bailarinas que no han permitido que ni su cuerpo ni los ideales impuestos en este, sean impedimentos para profesionalizarse en el arte de la danza. De esta manera, crece nuestro pensamiento sobre que la autenticidad y la belleza del cuerpo, no reside por como este se ve al exterior, sino por su capacidad de transmitir y de experimentar expresividad a través de él.

Conclusiones

A lo largo de este escrito, hemos expresado a partir de varios autores, cómo principalmente desde la danza clásica, el ideal del cuerpo perfecto es solo una concepción inalcanzable que se ha interiorizado a lo largo del tiempo y como consecuencia nos ha perjudicado en el gremio dancístico, haciéndonos cuestionar si realmente son nuestros cuerpos adecuados para bailar según estas normas.

Exteriorizamos cómo este ideal del cuerpo creado por la danza clásica y transitado en el tiempo, se ha ido deconstruyendo por la necesidad de replantear la danza para incluir a otros tipos de cuerpos y habilidades, implicando una mirada diversa, que aporte inclusividad en la danza y en sus formas de expresión.

No hay mejor cuerpo danzante que el que crea una conexión tan íntima, capaz de expresar y de compartir todo lo que lleva dentro de sí. Así, en nuestra posición como futuras profesionales de la danza, queremos enfatizar en la importancia de la autenticidad y expresividad única de cada persona bailarina, más allá de poner valor únicamente en sus habilidades físicas.

Que si bien, estas habilidades son importantes de trabajar a la hora de estar en un proceso de crecimiento profesional en la danza, es fundamental concientizar que, más que desarrollarlas con el fin de alcanzar ese cuerpo ideal de la persona bailarina, es concientizar acerca de cómo el desarrollo de estas puede aportar al proceso de búsqueda de la expresividad propia.

Es importante confiar y creer en nuestro cuerpo, nuestro mayor recurso de trabajo, pero también conocerlo y contemplar cómo trabaja para expresar lo que se desea compartir,

con un arte verdadero y auténtico, que no da cabida a concepciones idealizadas y que abre las puertas a la diversidad de la belleza real de los cuerpos expresivos.

Referencias

Abad, A. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna.* Alianza Editorial.

Aragón Noticias. (12 febrero de 2021). Victoria nació sin brazos; con 16 años ya es toda una bailarina de ballet. *Aragón Noticias.*https://www.cartv.es/aragonnoticias/noticias/victoria-bueno-bailarina-de-ballet-sin-brazos-un-ejemplo-de-superacion

BBC News Mundo. (6 de enero de 2023). *Ballet en silla de ruedas.* Publicación en la página de Facebook BBC. Recuperado de: https://www.facebook.com/watch/?v=735901151452225

Brozas, M. y Vicente, M. (2017). La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX. *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 29, Núm. 1, pp. 71-87. DOI: http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.51727

Cachaya, L.; Ávila, P.; Gómez, S.; &, Pachón, N. (2023). *Caracterización de la Población con Discapacidad de la Fundación Universitaria de Ciencias de la Salud Durante el año 2023*. Tesis presentada para optar por el título de Licenciatura en Fisioterapia. Facultad de Ciencias del Movimiento. Fundación Universitaria de Ciencias de la Salud.

Correa, J. (2016) *Danza, expresión e inclusión. Un acercamiento hacia la danza integradora y la danza deportiva en silla de ruedas como prácticas inclusivas.* Tesis presentada para la obtención del grado de Magíster en Educación Corporal de la Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1222/te.1222.pdf

Gómez, E. (3 de mayo de 2023). *El ideal del cuerpo femenino en danza clásica es contradictorio.* Artes y Humanidades: Blog de los Estudios de Artes y

Humanidades UOC. Recuperado de: https://blogs.uoc.edu/humanitats/es/entrevista-marc-ballo-ideal-del-cuerpo-danza-clasica-perspectiva-genero/

González, S.; &, Macciuci, M. (2013). *El poder de la danza en personas con discapacidad*. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de: https://cdsa.aacademica.org/000-038/210

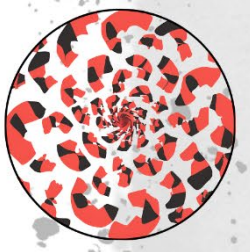
Powell-Main, J. (2024). *Joseph Powell-Main. My Story.* Página Web Artística. Recuperado de: https://www.joepowellmain.com/about-5

Redacción. (23 enero de 2023). Votoria Bueno: Bailar sin brazos en televisión abierto. *La Corriente.* https://lacorriente.com/vitoria-bueno-bailar-sin-brazos-en-television-abierta/

Robles, A. (2019). El ballet clásico desde una mirada de género. *Revista alternativas en psicología,* Núm. 42, Especial 2019, pp. 98-110. Recuperado de: https://alternativas.me/numeros/31-numero-42-especial-2019/207-el-ballet-clasico-desde-una-mirada-de-genero

Sosa, L. (2009). Reflexiones sobre La Discapacidad. Dialógica de la Inclusión y Exclusión en las Prácticas. *Revista Ágora para la Educación Física y el Deporte*. Núm. 9 del 2009, pp. 57-82. Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2900332.pdf

Universidad Nacional
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística
Escuela de Danza



Julio, 2024