

Libro de actas I Congreso Internacional de Estudios de Danza y Sociedad 2021.

GEDAS (Grupo de investigación de estudios de danza y sociedad)



UCAM
Grado en **Danza**

Editoras:

María Dolores Molina García
Ana Abad Carlés
Noelia Sidrach de Cardona García
Beatriz Garrido López
Catalina Castro Colomer



Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización expresa de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

2022:

®UCAM - Universidad Católica San Antonio

Servicio de Publicaciones. Vicerrectorado de Extensión Universitaria.

Campus de los Jerónimos No 135

30107 Guadalupe - Murcia (España)

ISBN: 978-84-18579-66-0

© Universidad Católica San Antonio, 2022

PRÓLOGO

Desde el **Grupo de Investigación de Estudios de Danza y Sociedad**, ubicado en el **Grado en Danza de la UCAM**, se propone este Congreso Internacional, con el objetivo principal de avanzar en el desarrollo de las metodologías específicas del estudio de la danza. Dichas metodologías han situado a la danza, desde hace décadas, como un área de estudio académico con características y singularidades propias, que requieren de perspectivas y métodos de análisis específicos para su comprensión y estudio.

En el momento actual, de cambios de paradigmas, de forzosa reflexión sobre nuestras prácticas y experiencias coreográficas, es importante ofrecer un marco académico que permita el intercambio entre profesionales e investigadores capaz de generar una base sólida sobre la que construir marcos teóricos y prácticos que sean relevantes y capaces de generar nuevas perspectivas y experiencias sobre la danza. ¿Qué papel juega la danza y el movimiento en nuestra sociedad? ¿Cómo podemos generar nuevos espacios académicos para esta disciplina en nuestro país? ¿Qué podemos aprender del desarrollo de los estudios de danza en otros países? ¿Cuáles son las preocupaciones actuales en torno a la práctica y enseñanza de la danza? ¿Qué posibilidades de aprendizaje y reflexión nos ofrece esta situación inédita de pandemia? ¿Cómo se imbrican las metodologías de estudio de la danza en la propia práctica escénica? ¿Cómo definimos y analizamos la danza de forma que esta gane peso en nuestra sociedad? Estas son solo algunas de las preguntas que este Congreso pretende articular y, en la medida de lo posible, responder.

INTRODUCCIÓN

El I Congreso Internacional de Estudios de Danza integra una serie de comunicaciones, conferencias y talleres, con los siguientes objetivos principales:

- Fortalecer lazos de colaboración e intercambio académico, artístico y educativo entre investigadores, profesionales, estudiantes y público en general.
- Favorecer el análisis y la reflexión de esta disciplina.
- Fomentar la producción científica de calidad en torno a la danza como disciplina académica en nuestro país.
- Reforzar las diferentes metodologías de estudio específicas a la danza dentro del área de conocimiento de los Estudios de Danza.

El I Congreso Internacional de Estudios de Danza y Sociedad ha elaborado este libro con comunicaciones en torno a las líneas de investigación presentes en el Grupo de Investigación de Estudios de Danza y Sociedad:

- Estudios de Danza teóricos: historiografía, antropología, filosofía y estética, análisis del movimiento, musicología, narrativa.
- Estudios de Danza Performativos: análisis del hecho performático, análisis de la práctica artística y/o escénica, así como de sus procesos de creación e innovación docente.

ÍNDICE

COMUNICACIONES ORALES	1
Danza y Educación.....	1
DANZA Y ARTES DEL MOVIMIENTO EN EDUCACIÓN PRIMARIA	2
PEDAGOGÍA DANZARIA: ITINERARIOS POSIBLES PARA LA COMPRENSIÓN DE LA DANZA COMO UN SABER CORPORAL.....	6
LA DANZA EN LA ESCUELA: ¿ILUSIÓN O POSIBILIDAD REAL?	11
DANZAS FURIOSAS: HACIA UNA PRÁCTICA DECOLONIAL EN LOS CUERPOS	16
Historia y Sociología de la danza	21
EL CONCEPTO DE <i>ESCUELA</i> EN EL CONTEXTO LA DANZA, UNA CONSTRUCCIÓN SOCIAL.....	22
MIEDO A LOS BAILES RUSOS	27
Historia, estudios culturales y postcoloniales	33
INSTITUCIÓN E INNOVACIÓN: EL BALLET DE STUTTGART Y LA <i>NOVERRE-GESELLSCHAFT GESELLSCHAFT</i> (1958).	34
LA DANZA MODERNA ARGENTINA: ENTRE LA EMANCIPACIÓN, LA ACADEMIZACIÓN Y UN NUEVO COLONIALISMO.	38
LA FIGURA DE SEBASTIÁN GASCH EN EL PANORAMA DE DANZA DE PRINCIPIO DE SIGLO EN CATALUÑA.....	46
RUPTURA EPISTÉMICA EN EL BALLET CLÁSICO: DANZA Y SOCIEDAD	50
Danza y Salud	57
ANÁLISIS BIOMECÁNICO DEL <i>EN DEHORS</i> Y PARALELO EN EL SALTO VERTICAL.....	58
EL CUERPO COMO VEHÍCULO DE COMUNICACIÓN PARA MEJORAR LAS RELACIONES SOCIALES Y AFECTIVAS EN COLECTIVOS INTERGENERACIONALES.....	62
Danza y salud.....	66
Danza, Antropología y Sociedad.....	69
CUERPOS FEMENINOS VULNERABLES A CAUSA DE LA PANDEMIA, LA DANZA COMO HERRAMIENTA PARA EL BIENESTAR EN HERIDAS EMOCIONALES.	70
EL TANGO COMO DANZA SOCIAL Y CONTEMPORÁNEA	74
UN PUENTE ENTRE LO POPULAR Y LO ACADÉMICO	74
BAILES DE MÁSCARAS EN LA CIUDAD DE HUESCA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX	79
ANTECEDENTES (DE) COLONIALES DE ACTUALES AXIOLOGÍAS CORPORAL-DANZARIAS EN LA "HISTÓRICA RELACIÓN DEL REYNO DE CHILE", 1646.	86
Danza, Nuevas tecnologías y nuevos modelos de Gestión	91
LA GESTIÓN CULTURAL EN ESPAÑA Y SUS PERSPECTIVAS DE FUTURO TRAS EL COVID-19.....	92
¿LA MUERTE DEL ARTE?	97
LA VIDEODANZA: UN NUEVO PRODUCTO ARTÍSTICO, UNA NUEVA CONCEPCIÓN DE ARTE.....	97
NUEVAS TECNOLOGÍAS PARA EL ANÁLISIS DE DANZA EN VÍDEO	105

Análisis de técnicas y estilos coreográficos.....	110
RETROSPECTIVA Y APORTE DEL ARTE DEL COREÓGRAFO GUSTAVO RAMÍREZ SANSANO.....	111
ESTRENOS DE LOS BALLETS EN UN ACTO DE NACHO DUATO EN SAN PETERSBURGO.....	116
BGIRL. LA FIGURA FEMENINA EN EL BREAKING ESPAÑOL:	123
UN ACERCAMIENTO A LA CULTURA HIP HOP.	123
COMUNICACIONES PERFORMÁTICAS	129
Performance.....	129
METANDIA.....	130
INNOVACIÓN DANCÍSTICA	135



COMUNICACIONES ORALES

Danza y Educación

Moderador Dr. Sebastián Gómez Lozano

DANZA Y ARTES DEL MOVIMIENTO EN EDUCACIÓN PRIMARIA

Miguel Ángel Serrano Tomás

El ADN Centro Educativo, de Cabezo de Torres (Murcia) incluye Danza y Artes del Movimiento, como un proyecto didáctico de innovación educativa, desde que abre sus puertas en 1997. Con este estudio se pretende mostrar que la aplicación de la danza y las artes del movimiento pueden funcionar como asignatura en la etapa de primaria .8de educación general. Se ha llevado a cabo un trabajo de investigación, siguiendo una metodología de índole cualitativa.

El estudio se basa en la experiencia personal de la comunidad educativa del ADN durante los veinticuatro años de aplicación de la danza en su plan de estudios y la comparación con otros sistemas educativos que incluyen la danza en la educación general. Las herramientas de obtención de datos han sido cuestionarios y entrevistas.

Con el análisis de los datos obtenidos se concluye que la aplicación de la asignatura de Danza y Artes del Movimiento funciona como una herramienta positiva para la educación integral e inclusiva del ser humano.

Palabras clave: Proyecto didáctico. Actividades artísticas. Inclusión.

Introducción

ADN Centro Educativo, de Cabezo de Torres, Murcia, incluye la danza y las artes del movimiento en su plan de estudios. González (2021), directora del proyecto afirma: "Sin una adecuada formación en enseñanzas artísticas, en general, y de la danza, en particular, no es posible ni el desarrollo integral, ni la madurez total en el "SER" humano". Analizando el sistema educativo español, la danza está presente en las tres últimas leyes, bien compartida entre contenidos de otras asignaturas, como Educación Física o Música, bien a modo de optativa, no en todos los niveles y a libre elección de oferta de los centros de

educación. "Si los niños estudiaran danza, todo cambiaría (...)" Najarro (Díaz, 2019). En otros sistemas educativos, la danza se integra en la educación general como asignatura optativa en programas de actividades artísticas. Por ejemplo, Estados Unidos contempla la danza desde 1975, Quebec a partir de 1981, Argentina desde 1993 y ADN Centro Educativo la incluye en su currículo propio desde 1997. La diferencia que aporta este centro es que se trata de una asignatura obligatoria para todos los alumnos del proyecto específico desde infantil a tercer curso de primaria y optativa de cuarto a sexto de primaria. La asignatura se aplica desde una toma de conciencia global, siendo una herramienta más para el desarrollo del "ser" y su educación integral donde se trabaja la inclusión, la empatía, la asertividad o la resiliencia y se tratan contenidos y competencias de la educación general. Béjart (2005) afirma: "La lección cotidiana del baile (...) No es una gimnasia, es una toma de conciencia" (p. 27).

Método

Tras los veinticuatro años de aplicación del proyecto, se realiza un estudio cualitativo a través de encuestas a alumnos, personal docente y familias para medir el nivel de conciencia de la comunidad educativa del centro y el valor que aporta la danza como asignatura, obteniendo resultados con porcentajes positivos muy altos.

Resultados

El 95,9% de los alumnos asegura aprender a conocer su cuerpo en clase de danza, el 98,3% responde positivamente si aprenden a conocer y utilizar el espacio y el 91,5% afirma sentirse feliz en clase de danza. Asimismo, el 100% del personal docente y de los familiares encuestados responden que la danza contribuye al desarrollo cognitivo y emocional del alumnado y la consideran como una asignatura de valor educativo. Respecto a la relación que la asignatura establece con otras materias, el 100% del personal docente considera que la danza puede ayudar en el

desarrollo de competencias clave de la educación primaria. A su vez, el 91,7% de los alumnos responde que, en clase de danza, se tratan eventos y personajes históricos. El 97,5% asegura que aprenden a distinguir ritmos y estilos musicales y el 92,6% afirma que utilizan juegos matemáticos y aprenden palabras en otros idiomas.

Conclusiones

En Estados Unidos, The National Coalition For Statistics hace un informe anual del impacto del estudio de la danza en los colegios, del cual se obtienen resultados bastante positivos. Teniendo en cuenta estos datos, la comparación con otros sistemas educativos, y los resultados de las encuestas a la comunidad educativa del ADN, se concluye que la aplicación de la danza junto con otras disciplinas de las artes del movimiento funcionan como asignatura de valor educativo y ofrecen resultados positivos en el desarrollo académico, social y personal del alumno.

Referencias bibliográficas

- Béjart, M. (2005). *Cartas a un joven bailarín*. Buenos Aires: Libros del Zorzal
- Consejo Federal de Educación. (2020). *Marco Federal de Orientaciones para la Contextualización Curricular 2020-2021*. Recuperado de https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/res_367_anexo_i_if-2020-57799111-apn-sgcfeme.pdf
- Díaz, R. (2019, 28 de julio). Antonio Najarro: Si los niños estudiaran danza en la escuela, todo cambiaría. *elDiario.es*. Recuperado de https://www.eldiario.es/cultura/antonio-najarro-estudiaran-escuela-cambiar_1_1417930.html
- Ministère de l'Éducation (2020). *Québec Education Program*. Recuperado de <http://www.education.gouv.qc.ca/en/teachers/quebec-education-program/preschool/>
- Ley Nº 24.195, Federal de Educación, de 29 de abril de 1993. Recuperado de https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/ley_24195.pdf
- Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa. *Boletín Oficial del Estado*, 295, de 10 de diciembre de 2013, 97858 a 9792. Recuperado de

<https://www.boe.es/eli/es/lo/2013/12/9/8>

Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 340, de 30 de diciembre de 2020, 122868 a 122953. Recuperado de <https://www.boe.es/eli/es/lo/2020/12/29/3>

U.S. Department of Education. (2012). *Arts Education In Public Elementary and Secondary Schools_ 1999–2000 and 2009–10*. Recuperado de <https://nces.ed.gov/pubs2012/2012014rev.pdf>

PEDAGOGÍA DANZARIA: ITINERARIOS POSIBLES PARA LA COMPRENSIÓN DE LA DANZA COMO UN SABER CORPORAL.

Andrea Karina Garcia

Hace algunos años..., me encontraba bailando danza folklórica colombiana. Yo ejecutaba repertorios y coreografías participando en un grupo de danza. Para el ensayo como experiencia, tenía una completa disposición. Ese momento, era sin duda mío y para mí (me daba el permiso de estar allí), siendo un espacio diferente a los otros con los que tenía relación en mi cotidianidad.

Empiezo el desarrollo de este escrito desde una narrativa personal, porque mientras evoco la experiencia, configuro e identifico algunas maneras en que concebía mi cuerpo. Muchas de esas concepciones las compartíamos en colectivo. Era un entendimiento grupal naturalizado, en donde el cuerpo se movilizaba atendiendo a los requerimientos de una situación disciplinante y un espacio regulador como era aquel salón. Pero sobre todo, esta era una comprensión grupal permeada por las directrices que la persona facilitadora (líder, formador, coreógrafo, director) enmarcaba, validaba y circulaba continuamente, constituyendo esa condición de cuerpo que entre todos consentíamos. Una condición funcional, técnica y operativa óptima para los propósitos ratificados en ese momento en el grupo de danza.

De este recuerdo, devienen algunos cuestionamientos que empiezan a fundar el horizonte de la reflexión. En esa vía, preguntarse por el formador-coreógrafo de un grupo de danza y la concepción que tiene de cuerpo, me lleva a pensar en la manera como desarrolla, tramita y transita sus dinámicas creativas-formativas en danza. Configuraciones que manifiesta, instala y legitima en los bailarines-estudiantes y que, sin duda, fungen como premisa en las perspectivas formativas instaladas en un proceso.

Para el caso evocado, las prácticas al interior de la clase de danza atendían a la idea de cuerpo "producto". La optimización, el dominio, la instrumentalización y el procedimiento, así como, el ámbito interpretativo, la cosificación y el espectáculo,

empiezan a demarcar un horizonte de la danza en este grupo en donde el cuerpo se coarta a una dimensión funcional.

Los procesos formativos danzarios muchas veces reducen sus relaciones con el cuerpo al campo de lo “artístico”, en términos de exploración, apreciación, creación, expresión, representación e interpretación simbólica. Y por tanto al campo instrumental, entendiendo el cuerpo como una condición para la danza, es decir como su herramienta interpretativa. Este fenómeno tal vez se articule al argumento que desarrolla Carolina Escudero (2013), en donde enuncia que la danza no ha problematizado el cuerpo como tema más allá del campo artístico reduciendo su condición a la instrumentalización. También explica ,

“cuando se instala el cuerpo como tema, sólo se hace inscribiéndolo en la dimensión imaginaria de producción de metáforas artísticas. Siendo el cuerpo un tema del arte y no de la racionalidad práctica que supone su construcción como efecto de la práctica y del conjunto de acciones que la producción de una forma coreográfica requiere del cuerpo” (pág.127).

En la medida que los procesos de formación entienden el cuerpo, entienden la danza. En ese sentido, se legitiman prácticas pedagógicas donde se enseña y se corrobora el presunto carácter instrumental del cuerpo borrando o marginando a la persona; ubicando al ser “bailarín” sobre el ser “sujeto”.

Ahora y en contrapunto, los cambios epistémicos acerca del cuerpo y los estudios corporales que han fomentado y se han beneficiado con la perspectiva fenomenológica, le han otorgado otro lugar al cuerpo en la danza. Así, otro lugar al cuerpo en los procesos formativos de la danza, más allá de la dimensión disciplinar artística.

El cuerpo desde ese pensamiento empieza a ser la existencia. Es decir, nosotros somos nuestro cuerpo, y en esa vía las vivencias, los sentidos y las perspectivas de mundo son experiencias corporales subjetivas, sensoriales y significativas en la medida que van configurando lo que somos. En palabras de Jean-Luc Nancy (2003), el cuerpo es el ser de la existencia y es necesariamente el lugar donde dicha existencia acontece. Así, el ser humano es el cuerpo,

absolutamente, o no es. Merleau-Ponty (1975, Pág. 167) afirma esto enunciando “yo no estoy delante de mi cuerpo, estoy en mi cuerpo; más aun soy mi cuerpo”. En esta medida, el cuerpo ya no es objeto o herramienta, es sujeto de conocimiento y vivencia siendo la implicación para el conocimiento del mundo y de la existencia.

Esta condición corporal existencial pone en el centro el saber del cuerpo propio, cobrando relevancia en los procesos formativos la vida cotidiana y la experiencia, ya que se constituye la subjetividad y la realidad como marcos fundamentales para la construcción de saber, en este caso el de la danza.

Este horizonte en vía de lo pedagógico, se va nutriendo de todas las prácticas que surgen en respuesta a este cambio epistémico. Las pedagogías corporales, la pedagogías sensibles, las prácticas somáticas en danza, los estudios psico-corporales, la cognición corporeizada, entre muchas más experiencias, han estado ampliando y sustentando esos caminos que repiensan el cuerpo, reconfigurando sus alcances, fundamentos y representaciones en el marco de lo pedagógico, poniendo en tensión el lugar de enunciación respecto al cuerpo en las pedagogías tradicionales de la danza.

Atendiendo a lo anterior, se hace necesario pensar en el relevo pedagógico que la enseñanza-aprendizaje de la danza empieza a requerir en correspondencia a estos lugares de enunciación del cuerpo. Tránsitos que necesitan reconfigurar los procesos formativos, en vía de generar otros diálogos con la danza como saber. De esto deviene la posibilidad de repensar y reconfigurar la danza como un saber corporal (más que un saber disciplinar - artístico - instrumental - procedimental), el cual se nutre fundamentalmente del cuerpo sensible y experiencial que lo vive, cambiando la perspectiva de ese cuerpo marginado- instrumentalizado y ajeno.

Si se entiende la danza como un saber corporal, lo que aquí llamaremos un saber danzario, se empezaría a reconfigurar los temas y los contenidos referentes a la danza entendidos generalmente desde su dimensión instrumental y expresiva. Esto transformaría currículos, planes de estudio y en general dinámicas educativas, en la medida que, los procesos formativos se enfocarían en agenciar experiencias relacionales en donde este saber danzario se constituiría desde los estudiantes-bailarines, su experiencia, sentir y comprensión articulada a la vida. Estamos

hablando de un saber danzario que se cuestionaría la realidad, participaría de la cotidianidad de los estudiantes, comprendería la subjetividad de la técnica y legitimaría los intercambios con el territorio y la comunidad como constructores de conocimiento danzario.

Con relación a esto, Marcela Mansetti (2019, pág 73) contribuye a pensar este saber danzario como un proceso de incorporación de técnicas desde corporalidades específicas e identificables, impactadas por procesos de constitución subjetiva. Prácticas de la danza produciendo identificaciones con corporalidades, estilos y modos de ser y estar en el mundo, en el dinamismo de las identidades de cada estudiante-bailarín.

El saber danzario se constituiría y transmitiría entonces atendiendo a lugares de enunciación como el relacionamiento, la reflexión, la alteridad, la emoción, la subjetividad, la praxis, el diálogo y la intersubjetividad. Es así, que el marco pedagógico de la danza entra en el reto de reconfigurar teorías, contenidos, currículos, metodologías y didácticas, abriendo la posibilidad de ampliar el tratamiento y transmisión de ese saber en el ámbito educativo actual. Es aquí, donde me arriesgo y propongo la Pedagogía Danzaria como noción, así como se podría hablar de pedagogía musical. En este caso, me refiero al campo práctico y de conocimiento pedagógico danzario, el cual, acoge los procesos y desarrollos en reconfiguración, a propósito del saber danzario y sus perspectivas en la educación.

Es importante decir, que la reflexión planteada en este escrito es una insinuación, que responde a una experiencia corporal personal. Por tanto, se puede tejer, ampliar, contrastar y retroalimentar de muchas formas en la medida que se articulen otras reflexiones y experiencias. La pedagogía danzaría tiene mucho por decir; los espacios formativos, las prácticas danzarias y los formadores-coreógrafos están en un momento en donde la pregunta por el cuerpo como un espacio propio de generación y producción de saberes danzarios está patente.

Ahora, solo nos queda seguir ampliando las maneras en cómo se habita la técnica, la creación, la apreciación, la expresión y el cuerpo en la danza, desarrollando caminos de transmisión y transposición en donde la danza se entienda como experiencia corpórea, relacional, encarnada y subjetiva.

Referencias bibliográficas

- Escudero, M. C. (2013). Cuerpo y danza: Una articulación desde la educación corporal [en línea]. Trabajo final de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.894/te.894.pdf>
- Fernández, V. (2019). Cuerpo practicado y deixis expresiva. La investigación académica y los saberes de experiencia en el cuerpo que danza. *Estudios sobre Arte Actual* , (7), 231-236
- García, A.K. (2018). La danza folclórica y sus construcciones esenciales. Revista Internacional Magisterio No. 91.
- Nancy, J.-L. (2003a). *Corpus* (Tr. Patricio Bulnes). Madrid: Arena.
- Nancy, J.-L. (2003b). *El sentido del mundo* (Tr. J. M. Casas). Buenos Aires: La Marca
- Masetti, M. (2019). *Habitar la danza: territorios del movimiento*. Argentina: Laborde Editor.
- Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

LA DANZA EN LA ESCUELA: ¿ILUSIÓN O POSIBILIDAD REAL?

Claudia López Maquieira

Introducción

La desatención que sufre la danza dentro de los contenidos de Educación Física (EF) tanto en Primaria como Secundaria Obligatoria es denunciada de forma intensa en la última década (Troya y Cuéllar, 2013; Conesa y Angosto, 2017).

Frente a esta realidad, nuestra hipótesis es que, si la danza tuviera más espacio, la motivación del alumnado no se vería perjudicada sino que mejoraría. El objetivo de este trabajo es avalar esta hipótesis mediante el análisis de la motivación en estudiantes de Primaria por medio de una propuesta de danza educativa en EF.

Método

La propuesta se afronta a través de una intervención educativa de tipo experimental, consistente en la aplicación de un tratamiento a un grupo seleccionado de forma aleatoria, con 2 grupos control.

El estudio es longitudinal, aunque con breve recorrido entre la primera y segunda recogida de datos; se pretende cierta prospección, a pesar de la brevedad de la experiencia.

La experiencia se llevó a cabo por la autora, graduada en CAFyD, como prácticas voluntarias del Grado de Artes visuales y danza, entre finales de 2018 y comienzos de 2019 en 6º de Primaria del CEIP Fuentesanta de Colmenar Viejo. La población se fijó sólo con criterios de inclusión (estudiantes de ambos sexos y de edades entre 11-12 años). Se actuó sobre 75 alumnos distribuidos en 3 grupos.

La variable estudiada fue la motivación, contemplada desde la teoría de la autodeterminación (TAD), propuesta por Ryan y Deci (2000), recogidos por Cecchini et al. (2013) y Moreno, Joseph y Huéscar (2013), que distinguen 3 tipos de motivación de más a menos positiva: intrínseca, extrínseca (subdividida en regulación identificada, introyectada y

externa) y desmotivación. Aparte de la desmotivación, es negativa la motivación extrínseca, porque el alumnado actúa sólo impulsado por factores externos. Dentro de ésta, es más negativa la regulación externa (se participa por presiones de un agente externo); en menor medida, lo es la introyectada (se actúa por sentirse culpable de algo); la menos negativa y más neutra es la identificada (se participa para mejorar las habilidades físicas). La motivación más positiva es la intrínseca, porque se participa por el puro placer que produce la actividad física.

Se contó, pues, con dos grupos control y uno experimental. El grupo control absoluto cumplimentó cuestionarios inicial y final, pero no siguió un tratamiento específico. El grupo control relativo realizó ambos cuestionarios y siguió una Unidad Didáctica de danza educativa orientada al desarrollo de la expresión y la comunicación no verbal. En el grupo experimental se implementaron, además, actividades de danza volcadas al fomento de la motivación.

Antes y después de la intervención, se dirigió al alumnado el cuestionario de Sánchez-Oliva et al. (2012), compuesto por 20 *ítems*, a los que se añadieron otros 10 que indagaban sobre aspectos relativos a la importancia de contenidos, metodología del profesor, material utilizado y organización de la clase; los valores de los *ítems* añadidos se consideraron neutros, sumándose así a los datos de regulación identificada. El cuestionario se cumplimentó como pretest y posttest, de forma anónima y siguiendo una escala de Likert. Tras la recogida de datos del pretest, se aplicó la intervención pedagógica al grupo experimental durante 4 semanas, lo que supuso 8 sesiones de 45', impartidas en las 2 clases semanales de EF.

Resultados

Se recogieron los resultados de cada grupo por separado y en conjunto, aunque sólo se comentará la comparativa de los resultados pretest-posttest en cuanto a mejoras, mantenimientos y empeoramientos en los valores de los *ítems*. Como mejoras se interpretan el ascenso en la motivación intrínseca y el descenso en desmotivación, regulación

externa e introyectada. Lo contrario a las mejoras son los empeoramientos. Por su parte, los mantenimientos pueden ser positivos (valores altos en motivación positiva y bajos en negativa), pero pueden ser negativos si responden a lo contrario. En todo caso, se consideran mejoras, mantenimientos o empeoramientos neutros los que afectan a metodología y/o regulación identificada. Los datos comparativos pretest-postest fueron los siguientes:

1) En el grupo control absoluto: 5 mejoras (4 apuntan a una bajada en regulación externa y 1 a una bajada en desmotivación); 16 mantenimientos (3 positivos, con valores bajos de desmotivación; 11 neutros -4 con valores intermedios de motivación intrínseca, 4 con estos mismos valores en aspectos de metodología, y 3 en regulación identificada-; y 2 negativos, referidos a un valor alto en regulación introyectada); y 9 empeoramientos (2 negativos, por subida en regulación introyectada, y 7 neutros, por bajada en la consideración de aspectos metodológicos y en regulación identificada).

2) En el grupo control relativo: 9 mejoras (8 positivas, consistentes en bajada en regulación externa e introyectada, y 1 neutra, por ascenso en regulación identificada); 21 mantenimientos (8 positivos, con valores bastante altos de motivación intrínseca, y 1 valor muy bajo de desmotivación; 13 neutros, en aspectos metodológicos y en regulación identificada); no hubo mantenimientos negativos ni empeoramientos.

3) En el grupo experimental: 13 mejoras (8 positivas, con bajada en regulación externa e introyectada, y 5 neutras, con subida en aspectos metodológicos); 17 mantenimientos (8 positivos, con valores altos en motivación intrínseca y muy bajos en desmotivación; 9 neutros, en aspectos metodológicos y en regulación identificada); no hubo mantenimientos negativos ni empeoramientos.

Conclusiones

- 1) El grupo control absoluto mejora poco; mantiene pocos valores positivos, muchos neutros, y presenta algunos negativos; además, tiene empeoramientos.
- 2) El grupo control relativo presenta más mejoras; mantiene más resultados neutros que positivos, y no ofrece mantenimientos negativos ni empeoramientos.
- 3) El grupo experimental mejora más; mantiene por igual resultados positivos y neutros, y no presenta mantenimientos negativos ni empeoramientos.
- 4) Por tanto, la actividad de danza propicia el mantenimiento de la motivación positiva en valores aceptables o buenos y de la desmotivación en valores bajos; también favorece el aumento de los valores neutros y el descenso de la motivación negativa.

Referencias bibliográficas

- Cecchini, J.A., Fernández, J.L., González, C. y Cecchini, Ch. (2013). Aplicaciones del modelo de autodeterminación en la educación física de primaria. *Revista latinoamericana de psicología*, 45(1), 97-109. Recuperado de www.scielo.org.co/pdf/rlps/v45n1/v45n1a07.pdf
- Conesa, E. y Angosto, S. (2017). La Expresión Corporal y danza en la Educación Física de Secundaria y Bachillerato. *Cuadernos de Psicología del Deporte*, 17(2). Recuperado de http://scielo.isciii.es/pdf/cpd/v17n2/psicologia_deporte6.pdf
- García Ruso, H.M. (2002). La danza en la escuela y la formación de los profesores. *Contextos educativos*, 5, 173-184.
- Moreno, J.A., Joseph, P. y Huéscar, E. (2013). Cómo aumentar la motivación intrínseca en clases de Educación Física. *E-motion. Revista de Educación, Motricidad e Investigación*, 1, 30-39. Recuperado de http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/8021/Como_aumentar_la_motivacion.pdf?
- Sánchez-OLiva, D., Leo, F.M., Amado, D., González-Ponce, I. y García-Calvo, T. (2012). Desarrollo de un cuestionario para valorar la motivación en Educación Física. *Revista Iberoamericana de Psicología del Ejercicio y el Deporte*, 7(2), 227-250. Recuperado de <http://www.webs.ulpgc.es/riped/docs/20120202.pdf>
- Troya, Y. y Cuéllar, M.J. (2013). Formación docente y tratamiento de la danza en Canarias: evaluación desde la Educación Física. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, 24, 165-170. Recuperado de <https://recyt.fecyt.es/index.php/retos/article/view/34551/18675>

DANZAS FURIOSAS: HACIA UNA PRÁCTICA DECOLONIAL EN LOS CUERPOS

Autor: Bruno Ramri

Introducción

Comúnmente, la práctica de la danza en todas sus variantes promueve la constante incorporación y dominio del conocimiento en los cuerpos, a costa de desvanecer los saberes que ya contienen los mismos. *Danzas Furiosas (D.F)* como propuesta apela a los *Conservatorios Superiores de Danza*¹ como centros integrados dentro del sistema educativo español, en este caso, de las *Enseñanzas Artísticas Superiores*; donde el sistema educativo en general, influye en sus objetivos, contenidos curriculares, estrategias metodológicas, recursos didácticos, evaluaciones, y formas de organización del enseñar y aprender. Al analizar la descripción de los planes docentes de los cinco Conservatorios es posible mirar que los contenidos básicos² se construyen desde preceptos sólo de origen europeo y/o norteamericanos. Esto abre preguntas como; *¿porqué no existe un enfoque de los contenidos básicos que no sean sólo de origen europeos y/o norteamericanos?, ¿por qué se considera que éstos son de mayor valor?, y ¿por qué no se pone en valor y se potencian los saberes subjetivos?*

Metodología

Inicialmente, se plantearon las bases de *D.F.* mediante el empleo de la nomenclatura que aporta la *pedagogía decolonial*, como una opción al lenguaje de la pedagogía positivista; donde las intenciones formativas

¹ Conservatorio Superior de Danza "María de Ávila". <https://www.csdma.es/estudios/guias-docentes>
Conservatorio Superior de Danza Ángel Pericet. <http://www.csdanzamalaga.com/guias-docentes/>
Conservatorio Superior de Danza de Valencia: <http://csdanza.es/estudios/guias-docentes/>
Conservatorio Superior de Danza de Alicante: <https://www.csdalicante.com/es/plan-estudios/>
Conservatorio Superior de Danza de Barcelona:
<https://www.institutdelteatre.cat/ca/estudis/oferta/dansa.htm>

² Me refiero a los campos de Historia del arte, historia de la danza, cultura y composición coreográfica, análisis y prácticas en el repertorio, y la técnica corporal.

³ Colectivo de graduados del IT integrado por Carmen Muñoz, Karen Mora, Mertixell Martín y Bruno Ramri.

generales y específicas, las intenciones pedagógicas, los dispositivos didácticos, las prácticas, y la coevaluación hacen repensar la planificación curricular y su concepción. Acompañando como parte detonadora, la aplicación de la *investigación creativo-performativa*, que se caracteriza por vincular la experiencia, la investigación, las artes y la educación. Según Hernández (2008) en su artículo *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. D.F.* transcurrió con la cooperación de *Les Empíricxs*³, poniendo el foco en las intenciones formativas generales y la metodología de la investigación creativo-performativa. De tal manera, que se buscó la decolonización curricular demandando integrar a la cotidianidad de la práctica en danza, problemas, temas, discusiones y simbolizaciones en las formas de producir, representar, traspasar e interpretar el conocimiento; que expresen el mundo de la danza como una complejidad mediante la propia experienciación.

Resultados

Como respuesta, las consecuencias se dieron a nivel estructural y procesual. A nivel estructural *D.F.* se desarrolló como una práctica artística-pedagógica mediante el coaprendizaje, más allá de la imposición de autoridades epistemológicas. Configurando 3 dispositivos didácticos, a través de 5 áreas de trabajo transversales⁵ y 2 cajas de herramientas prácticas⁶. Por tanto, la implicación en el diseño de *D.F.* no se posicionó desde la injerencia, sino más bien desde la mediación. En este sentido, el dispositivo didáctico ha sido más que un instrumento (sin dejar de serlo), pues su complejidad radica en su función de bisagra entre mundos simbólicos y sistemas materiales u orgánicos, logrando una conexión entre saberes y movimiento. Observado su pertinencia como un artificio activador de procesos subjetivos, intersubjetivos y situacionales.

4 Didacto-biografía, Rizoma-genealogía y Manifiesto encarnado.

5 Cuerpo: Poder Archivístico, Espacio: Conciencia Auto Escenográfica, Tiempo: Ritmo No Lineal, Subjetividad: Pre Figuras, Colectividad: Identidad Colectiva.

6 Las M's: Que se refiere al lugar común, poniendo foco en lo objetivo, Las R's: Que se refiere a lo coreográfico o compositivo, poniendo foco en lo subjetivo.

Además, fue necesario ampliar a cinco áreas de trabajo por la transversalidad de los contenidos, pero también por la interseccionalidad de la información que han compuesto los materiales con los que se trabajaron durante las prácticas. Y, por último, originar cajas de herramientas prácticas para facilitar el ejercicio de traducción performativa en el aula, dando posibilidades de apertura a la investigación del movimiento desde contenidos subjetivos.

Conclusiones

La prefiguraciones que emergen, derivan de la coexistencia entre la pedagogía decolonial y la investigación creativo-performativa dando la posibilidad de desarrollar pedagogías "otras" (en la danza), que no es decir otra pedagogía. Esta coexistencia hizo aportes vinculados al contexto, las personas colaboradoras y a nuestras circunstancias. Esto fue, reconocer la validez e importancia de los saberes "otros" no oficializados. Concluyo que una educación a través de la pedagogía decolonial es mediación, más no injerencia o intervención. Aportando respeto al espacio educativo de las personas estudiantes y tratando de influir positivamente en su educación sin imponer ritmos ni contenidos, es considerando lo que Freire (1969) argumenta, que parte del supuesto básico de la *educación como práctica de la libertad*. Además de que por otro lado, esta interacción fomenta la construcción de un *pensamiento configuracional* lo que argumentan Ortiz & Salcedo (2014), el cual ubica el conocer y el proceso de conocer, en un camino diferente al pensar instrumental e individual que transita por una racionalidad medio-fin.

A nivel procesual, las conclusiones que se derivaron han sido desde el corto plazo. En cada fase de *D.F.*, el trabajo acumulativo creció y enriqueció el aprendizaje subjetivo y colectivo. Esto a través de las similitudes, pero también desde los extremos opuestos en los saberes, añadiendo complejidad y profundidad en los contenidos aportados. Generando alianzas que se aprenden y se construyen en la acción, a través de socializar el conocimiento, los intereses, los deseos y las carencias. Propuestas decoloniales en la danza hacen falta en nuestro

sistema educativo español, para que tanto el profesorado como el alumnado se posicionen políticamente frente a su quehacer y no delegar su experiencia sólo al fantasma del Ministerio de Educación. Es cierto que se requiere de mucha dedicación y tiempo. En *D.F.* investigar ha llevado a momentos críticos, no efectivos e incluso sin dirección. Asumo que como propuesta didáctica sigue en proceso de madurar y afinar aspectos en el diseño, en la caja de herramientas y sobre todo en practicar la práctica. Sin embargo, este proceso nos ha enseñado mucho de lo que en colectivo somos capaces de hacer.

Referencias bibliográficas

- Bouey, J. (2020). Are College Dance Curriculums Too White? En *Dance Magazine*. <https://www.dancemagazine.com/are-college-curriculums-too-white-2645575057.html>
- Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, n.º 26, 2008, pp. 85-118. Revista de la Facultad de Educación. Universidad de Murcia, España.
- Mignolo, W. (2007). El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. En *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo*. Compiladores: Castro-Gómez, S y Grosfoguel, R. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar. pp. 25-46.
- Ortiz, O. A. (2017). *Decolonizar la educación. Pedagogía, Currículo y Didáctica decoloniales*. Editorial Academia Española, Rep. De Moldavia.
- Ortiz, O. A. (2017). Decolonizar la investigación en educación. *Praxis*, 13(1), 93 – 104.
- Ortiz, O. A. y Arias López, M. I. (2019). Hacer decolonial: desobedecer a la metodología de investigación. *Hallazgos*, 16(31), 147-166.
- Ortiz, O. A. & Arias López, M. I. y Pedrozo Conedo, Z. (2018). Pedagogía decolonial: hacia la configuración de biopraxis pedagógicas decolonizantes. *Revista Ensayos Pedagógicos*. Vol. XIII, nº 2, pp. 201-233.
- Salcedo, J. (2009). Pedagogía de la potencia y didáctica no parametral. Entrevista con Estela Quintar. *Revista Interamericana de Educación de Adultos*, vol. 31, n.º 1, 2009, pp. 119-133. Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe Pátzcuaro, México.

Salcedo Barragán, M. y Ortíz Ocaña, A. (2014). *Pensamiento configuracional*. Editorial REDIPE. Colombia.

COMUNICACIONES ORALES

Historia y Sociología de la danza

Moderadora Dra. Ana Abad Carlés

EL CONCEPTO DE *ESCUELA* EN EL CONTEXTO LA DANZA, UNA CONSTRUCCIÓN SOCIAL

Dra. Patricia Bonnín-Arias

Introducción

Si atendemos a las estrategias cohesivas de los pueblos, las que permiten dotar de existencia al grupo como grupo, resulta sugerente hallar entre el polo esencialista y el estructuralista un espacio en el que la danza y sus instituciones se comportan como elementos aglutinadores, un campo en el que los sujetos operan en el marco de la performatividad de los símbolos sancionados como nacionales.

Este trabajo revisa las implicaciones sociales de la danza en tanto manifestación artística de la alta cultura, como rasgo identitario de un Estado-nación. En este sentido, la universalidad de la técnica del ballet académico no ha impedido que en los procesos de recepción se produjera una adaptación local que reconocemos como escuela francesa, italiana, rusa, danesa, británica, estadounidense o cubana.

A partir de los trabajos de Haskell (1973), De Valois (2011) y Alonso (2010), entendemos una *escuela nacional de ballet* como un hecho artístico, social e institucional compuesto por estamentos interpretativos, pedagógicos y creativos conformados por elementos autóctonos y foráneos en permanente negociación e influencia mutua. La *escuela* pervive mediante, al menos, un método de enseñanza en constante evolución, al que se pliegan los agentes dedicados a la reproducción y representación, en el marco de una relación institucional entre un centro de formación y una compañía de danza.

Este fenómeno surge en determinados ámbitos que se caracterizan por una manera peculiar de afrontar la universal técnica del ballet, acorde con los rasgos idiosincráticos autóctonos. Su sentido de identidad nacional o local responde a las necesidades de las élites que la legitiman por su carácter simbólico y por ello provee de los medios necesarios para su creación, desarrollo y evolución.

El concepto de *escuela nacional de ballet* parece ser mejor aceptado por *insiders*, porque parte de habilidades de percepción estética corporalizadas, reiteradas y que generan unidades de sentido, en el plano físico, artístico, perceptivo e intelectual. Pese a ello, ¿es epistemológicamente válido el concepto de *escuela nacional de ballet* en los estudios dancísticos? ¿Sigue ejerciendo como factor explicativo y es aplicable al ámbito profesional y teórico de las artes?

Método

Para responder estas incógnitas, hemos seleccionado algunos ejes sociológicos de análisis como los marcos internos y externos de relaciones sociales, la identidad, la reproducción y la globalización, dimensiones que serán trianguladas con el concepto de *escuela nacional de ballet* y las teorías sociales.

Resultados

Entendiendo a la *escuela nacional de ballet* como un conjunto social que genera interacciones, resulta explicativa la teoría de *Los mundos del arte* de Becker (1982), que dota a la obra de arte de un sentido colectivo. El componente jerárquico se soluciona mejor en la *Teoría de los Campos* de Bourdieu a través del juego de reglas no escritas, pero sí aceptadas implícitamente, en el que el intercambio de capitales entre bailarines, coreógrafos y pedagogos justifican la migración de los márgenes hacia el centro del campo para definir qué es, cómo es, cuáles son sus reglas y por quiénes está compuesto. Estas teorías nos permiten explicar el calado y el carácter hegemónico de las propuestas creativas o pedagógicas de icónicos maestros y coreógrafos, así como comprender el plegado generalizado a las condiciones establecidas por los grupos de poder (intracampo) y por el campo de poder (intercampo).

Por su parte, el método de enseñanza garantiza la reproducción del modelo canónico para que el constructo perviva a través de la adhesión del estamento pedagógico a un dogma configurado por agentes dotados de un gran capital simbólico y con capacidad de interlocución con el campo de poder.

En la idea de representación colectiva las operaciones de selección y jerarquización de productos culturales son efectuadas por agentes legitimados que desdibujan ciertos rasgos nativos para dar lugar a un tercer espacio, el de la hibridación. En la generación del canon intervienen, además, agentes locales y foráneos, en un proceso de negociación entre la cultura de origen y un conjunto de percepciones culturales locales (Coorlawala, 2012).

Este moldeado técnico, estético e ideológico incide de pleno en el estamento de los intérpretes, sobre quienes recae finalmente la función representativa, pese a su fragilidad ante la dialéctica entre ortodoxia-heterodoxia. Por su parte, el estamento creativo coreográfico adquiere un gran peso específico en algunas escuelas, convirtiéndose en una de sus principales señas de identidad y en vector de patrimonialización con la articulación de un repertorio representativo.

En el plano de la identidad, el abordaje teórico de una *escuela nacional de ballet* implica situarnos en algún punto de la intersección entre lo global y lo local, en busca de una concreta alteridad en un proceso dialéctico. La universalidad del ballet académico se comporta como un agente colonizador, que llegado a un contexto recibe una respuesta local en términos de resistencia a la penetración.

Podríamos considerar el surgimiento de las escuelas como un fenómeno primitivo de globalización cultural por la movilidad geográfica que favoreció la difusión e hibridación del producto original, creando un sistema de flujos e interactividad colocando a determinados pueblos en situación de copresencia (Fernandes y Herschmann, 2013). En dicha confluencia de sistemas se potencia y reconoce la diferencia, posibilitando la negociación en un tercer espacio (De Toro, 2006) que no exige el borrado de "lo otro".

Por último, las nuevas tecnologías son un importante difusor de los estilos propios de las *escuelas*, que pueden ser adquiridos a título individual por los bailarines de centros de rasgos consolidados, desestabilizando la pervivencia de una escuela propia (Simón, 2014).

Otro modelo de "contaminación" que aumenta la fragilidad de las *escuelas* consiste en la incorporación de elementos extranjeros que no han asimilado los cánones propios del contexto receptor, sustituyendo una profundidad nacional por una amplitud internacional (Dowler, 2011).

Conclusiones

Pese a que las prácticas dancísticas provenientes de contextos geoculturalmente diversos son ampliamente aceptadas en la escena, parecen estar peor vistas en los discursos. Con el respaldo del corpus teórico, este trabajo pretende poner en valor la capacidad explicativa del concepto de *escuela* en el plano discursivo, dando cuenta de las implicaciones sociales de la recepción local del ballet académico, en términos de creación de un complejo marco de relaciones entre los agentes involucrados. El análisis de sus negociaciones en términos estéticos, técnicos e ideológicos proporcionan un terreno fértil para arrojar luz sobre las configuraciones originarias del ballet, su estado actual y su futuro, en medio de la dialéctica producida por las culturas globales y locales.

Referencias bibliográficas

- Alonso, A. (2010). *Diálogos con la danza*. La Habana: Letras Cubanas.
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Coorlawala, U. A. (2012). Writing out otherness. *Studies in South Asian Film & Media*, 4(2), 143-156.
- De Toro, A. (2006). Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: transculturación. Roberto Fernández Retamar: Calibán. En Regazzoni, S. (ed.) *Alma cubana: transculturación, mestizaje e hibridismo*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 15-35.
- De Valois, N., & Gayle, D. (2011). *An English Ballet: Ninette de Valois*. London: Oberon Books.
- Dowler, G. (2011). British style RIP? *Dancing Times*, (101), 1210, 27. Disponible en <http://connection.ebscohost.com/c/articles/61182405/british-style-rip>.
- Fernandes, C. S. y Herschmann, M. (2013). La interculturalidad en los estudios culturales latinoamericanos: revisitando a Néstor García Canclini. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, (94), 101-110.
- Haskell, A. L. (1973). *¿Qué es el ballet?* La Habana: Instituto Cubano del Libro.

Simón, P. (2014). *El Ballet, una devoción [enfoques y precisiones]*. Barcelona: Ediciones Cumbres.

MIEDO A LOS BAILES RUSOS

Prof. Mag. Lucía Chilibroste

En septiembre de 1913 arribaron a Buenos Aires los Ballets Rusos de Diaghilev, iniciando una gira por Sudamérica que luego continuaría por Montevideo y Río de Janeiro. La expectativa era muy grande. Buenos Aires era la primera ciudad del continente en recibirlos y por lo tanto en saber de primera mano (y no por comentarios) en qué consistía la propuesta artística de esta afamada compañía que tanto revolucionó la escena europea con grandes amantes y detractores. División y discusión que también se generó en la capital porteña en las semanas previas a la llegada de la compañía.

Por lo tanto el objetivo del siguiente trabajo es conocer cómo eran vistos los Ballets Rusos de Diaghilev por la prensa porteña semanas antes de su llegada, explorar sobre qué visión se tenía desde este lado del Atlántico de la reconocida compañía.

Espera de los Ballets Russes desde la prensa porteña

El 11 de septiembre de 1913 los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev llegaban a Buenos Aires, la primera parada de su gira por América del Sur. Y hasta ese día del estreno, la prensa cultural porteña pareció estar convulsionada y dividida entre detractores y defensores de la compañía, entre el miedo y la ilusión.

Dentro de los primeros, el mayor representante parece haber sido el diario **La Nación**. Desde sus páginas escribía que Los Ballets Russos presentaban un “*arte complejo y turbador*” que era difícil de describir “*por su carácter de artificiosa complejidad y su falta de verdadera unidad estética*”[1].

La Nación cuestionaba qué era lo que esa compañía hacía y por eso decidió poner el término ballet entre comillas, además de que criticaba

que lo que les ha llegado de información desde los diarios europeos “no han sido más que comentarios impresionistas exentos completamente de profundidad y valor crítico. A través de ellos se echa de ver la imprecisión y la vaguedad del ideal artístico que deben sustentar los creadores de las modernas danzas eslavas. Y esta ausencia de núcleo estético definido, en los ya famosos espectáculos hacen suponer que su estudio pertenece más al dominio de la psicología del público que a la del arte mismo”[2].

También se explayaba cuestionando esa bandera de un nuevo arte que acompañaba a la compañía. Se hacía referencia a una nota anterior en la que señalaban haber “mostrado que los ‘ballets’ no aportan novedad alguna”[3].

Por el otro lado, en la vereda de enfrente se ubicaba La gaceta de Buenos Aires, medio que le dio una gran cobertura y respaldo a la compañía. El día antes a la publicación de la anterior nota de La Nación, continuaba transmitiendo la idea de que la prensa europea había destacado “el verdadero deslumbramiento que fue para los públicos la exteriorización de las genialidades de estos bailarines, sus directores y sus proveedores de obras”[4]. Y además en esa misma nota se “tranquilizaba” al público porteño advirtiendo que en su máximo teatro “no se nos ofrecerá –lo propio que sucede en Rusia- algunos ‘ballets’ muy avanzados que solo pueden ser exhibidos en París”[5], pienso yo, haciendo clara referencia a “La consagración de la primavera”, obra que había revolucionado el ambiente cultural europeo apenas 3 meses y medio atrás.

Pero a medida que se acercaba el estreno de la temporada (el 11 de septiembre de 1913), La gaceta de Buenos Aires se puso más insistente y dura en sus argumentos. En un artículo titulado “El arte, el poder y la tontería”, comenzaba escribiendo: “Resulta francamente irrisoria la campaña que se intenta en contra de los bailes rusos, pretendiéndose privar a las niñas de nuestra sociedad de un espectáculo tan hermosos, asustándolas con el cuco de la “inmoralidad” (...)”. Y luego

extiende un abanico de argumentos comenzó señalando que *“sería inconcebible que la Municipalidad consintiera en traer al primer coliseo del país un espectáculo ‘inmoral’*. Luego, apuntó a las damas de la alta sociedad, manifestando que no podía ser que una compañía que era *“aplaudida en los escenarios más famosos de mundo, por los públicos más selectos y distinguidos, una compañía exaltada por las críticas al dominio del arte superior, no ha de ser juzgada por tres o cuatro de nuestras damas”*.

No conforme con esos argumentos, ataca ese sentimiento latente del público porteño que deseaba sentirse tan europeo señalando: *“Es de pensar que no estamos tan atrasados como para no impresionarnos ante encantos de la buena danza y no percibir la armonía cadenciosa del cuerpo en rítmico movimiento”* y finalmente se explaya duramente contra el argumento de la inmoralidad, al cual califica de *“absurdo e interesado”* y que era *“un afán de exhibicionismo ético, que por desgracia se traduce sólo en la concurrencia a los teatros”*.

Y de manera muy irónica remata el largo artículo escribiendo: *“la fisionomía moral de las damas y niñas no se desfigurará ante una genuflexión de Nijinsky; en ese sentido volverán del Colón a sus casas, tal como salieron, con la diferencia que habrán visto y sentido, un espectáculo encantador”*[6].

Otro argumento muy potente antes del estreno para los defensores y para después del estreno para los detractores, y que primó para confirmar que la compañía había sido un éxito, fue el que dentro de la lista de asistentes se encontraban los *“apellidos más distinguidos de Buenos Aires”*[7].

Éxito y amor

A pesar de todo lo dicho, desde la noche del estreno de la compañía todo fue un éxito. La prensa porteña de forma unánime amó a los Ballets Rusos. *“Se aplaudió anoche como pocas veces se aplaude en el Colón”*[8]

narraba El Diario. *"El público no fue defraudado (...) Los espectáculos de Diaghilev son dignos de nuestra aristocrática sala"*^[9] agregaba La Argentina. En El Diario se podía leer ese mismo día: *"iSe habían dicho tantas cosas! iSomos tan amigos de embrollarlo todo! Porque nada hay en estos bailes de metafísico ni absurdo (...)"*^[10]

En las hasta entonces duras páginas de La Nación se escribía que *"la aceptación por el público hasta ayer dudosa, puede anunciarse como un éxito seguro"* y que *"la reputación desfavorable que se les había forjado con el dato de sus temas se ha desvanecido ante el encanto de una delicada interpretación mímica (...)"*. Y casi que en una retractación pública escribía: *"esto no es arte de degenerados ni delincuentes: es simplemente arte humano, y el espectáculo no es de otras razas, no es de otras épocas, no es de ajena moral ni de ajena filosofía; es occidental, europeo y de nuestro siglo"*^[11].

Junto a la crítica de la noche del estreno varios medios dedican gran parte de la página de sociales a contar quiénes habían asistido y cómo estaban vestidas, remarcando una vez más los Ballets Rusos eran *"dignos de nuestra aristocrática sala"* como se escribió en La Argentina.

Y con esta "temida" compañía además llegó a Buenos Aires la conciencia de lo importante que sería para el teatro, una compañía de ballet con esas características. Ya al otro día del estreno desde El diario se escribía ante la desorientación que existía en el teatro, podía ser este el *"camino para un nuevo arte, sencillo, primitivo y sincero"*^[12]. Y terminando la temporada desde La Nación se escribía que la compañía *"ha traído enseñanza y práctica"*. Y que *"por primera vez se ha demostrado el valor de la belleza del movimiento y la importancia de la línea corporal"*^[13].

Conclusiones

Es interesante leer estos enfrentamientos situándonos en Buenos Aires de 1913, en una ciudad en construcción y de la cual sus clases altas y la prensa se sentían constructores. Y al permitir (o no) determinadas corrientes artísticas, también parecían poder estar aceptándolas e incorporándolas (o no), en su "nuevo país".

Los Ballets Rusos triunfaron fuertemente y tal aval de las clases altas tuvo peso. Pero la fascinación por la compañía y todo lo que representaba fue más fuerte y Argentina abrazó fuertemente a los Ballets Rusos. Cuando en 1925 se decidió crear el Cuerpo de baile del Teatro Colón, sus primeros directores fueron Adolf Bolm y Bronislava Nijinska.

Y como reflexión final me parece interesante destacar que ese mismo miedo que varios porteños tenían sobre los Ballets Rusos, también existía en el otro lado. Y Tamara Karsávina una vez terminada la temporada confesaba que temía "*que su arte no fuera comprendido*", a lo que enseguida agregaba "*confieso que me equivoqué*"^[14].

Referencias bibliográficas

Benzecry, Claudio; "El Fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión"; Buenos Aires; Siglo veintiuno editores; 2012

Funes, Patricia, Caetano, Gerardo, Dir; "Los uruguayos del centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación (1910-1939)"; Taurus, Observatorio del Sur, Paraguay, segunda edición, 2001,

González Velasco, Carolina; "Gente de Teatro. Ocio y espectáculo en la Buenos Aires de los años veinte"; Buenos Aires; Siglo veintiuno editores; 2012

Ruiz, Fernando; "Cazadores de noticias. Doscientos años en la vida cotidiana de los periodistas, 1818-2018"; Ariel Argentina; 2018.

[1] La Nación; Buenos Aires, 5 de setiembre de 1913

[2] *Ibídem*

[3] *Ibídem*

[4] La gaceta de Buenos Aires, Buenos Aires, 4 de septiembre de 1913.

[5] *Ibídem*

[6] La Gaceta de Buenos Aires, Buenos Aires, 9 de setiembre de 1913

[7] La gaceta de Buenos Aires, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1913.

[8] El Diario, Buenos Aires, 12 de setiembre de 1913

[9] La Argentina; Buenos Aires, 12 de setiembre de 1913

[10] El Diario, Buenos Aires, 12 de setiembre de 1913

[11] La Nación, Buenos Aires, 12 de setiembre de 1913

[12] El Diario, Buenos Aires, 12 de setiembre de 1913

[13] La Nación; Buenos Aires; 5 de octubre de 1913

[14] La Nación; Buenos Aires, 7 de octubre de 1913

COMUNICACIONES ORALES

Historia, estudios culturales y postcoloniales

Moderadora Dra. Cristina de Lucas.

INSTITUCIÓN E INNOVACIÓN: EL BALLET DE STUTTGART Y LA NOVERRE-GESELLSCHAFT GESELLSCHAFT (1958).

Sofía Caballero Jiménez

Introducción

Institucionalizar la danza a través de la creación de un espacio en exclusiva para la generación y transferencia del conocimiento relacionado con ella es relevante, en cuanto a que la danza es un arte efímero, y, por lo tanto, su desarrollo no hubiera sido posible sin este paso histórico.

Sasportes (2015) defiende que la virtud de la supervivencia del ballet consiste en el logro de haberse posicionado a sí mismo como un arte con libre forma, digno de sus propios teatros. Actualmente, hay un gran número de espacios dedicados como el Sadler Wells's o los Centros Coreográficos franceses, ejemplifica (pág. 267). Por otra parte, el crítico de danza británico Haskell afirma que una compañía nacional debe contar con un domicilio propio (1947).

Las instituciones dancísticas son espacios arquitectónicamente delimitados y existe el riesgo de que las líneas de trabajo que siguen dejen de corresponder a la realidad de la sociedad. Su gestión no suele ser completamente independiente, porque su presupuesto parte de un ente público, y, por lo tanto, del ámbito político, cuyos intereses pueden ser o no similares.

Si bien la danza tiende a concentrar la transmisión de su conocimiento en lo que conocemos como instituciones especializadas, es interesante observar si estos lugares se abren a nuevas propuestas o, si, por el contrario, deciden seguir una estrategia previamente elegida para no abandonarla, descartando nuevas tendencias y, por tanto, la posibilidad de innovación o la atracción de artistas y de nuevos públicos.

Sin embargo, la pregunta que se quiere responder es la siguiente: ¿Qué ocurre cuando se da el caso contrario y la institución, lejos de aislarse, se pone a disposición del entorno?

Método

A través del ejemplo de la creación espontánea de la Sociedad Noverre en 1958, de carácter voluntario por parte de Fritz Höver, un mero aficionado al ballet, se puede entender cómo, a partir de esas grandes *Casas* que son los teatros, conservatorios o compañías institucionalizadas, se pueden generar nuevos espacios de debate, estudio, generación y transmisión de conocimiento, más allá de los lugares, pensados, en un principio, para ello.

La vinculación histórica de la ciudad de Stuttgart (Alemania) y el ballet se hace patente ya en el siglo XVIII, gracias al trabajo del que fue su director de ballet, o maestro de danza, Jean Georges Noverre (1727-1810). Redacta en 1760 sus *Cartas sobre la danza y los ballets*, un manifiesto artístico de obligada lectura para quien muestre interés en la danza (Abad, 2012). En él, se habla, por primera vez, de trabajar conjuntamente entre miembros de diferentes equipos relacionados con la producción que no aparecen en escena, como diseñadores de decorados o sastres, haciéndoles partícipes de un proyecto común (Staatstheater Stuttgart, pág. 11).

Ya en el siglo XX, a partir de 1950, se observa una tendencia de la institución hacia la internacionalización, cuando el dramaturgo Walter E. Schäfer, ocupa la dirección general del Staatstheater Stuttgart y programa a compañías de Londres o Nueva York. Sin embargo, tal y como explica la propia institución, el posicionamiento del Ballet de Stuttgart como una compañía de referencia internacional comienza en 1961 con el nombramiento de John Cranko como director del ballet, gracias a su política en cuanto a repertorio y a la atracción de bailarines/as con cierto prestigio (Staatstheater Stuttgart, pág. 19).

Tres años antes, en 1958, Fritz Höver fundó la que sería la primera Sociedad de Ballet en Alemania, en torno al Ballet de Stuttgart. Recibe el nombre de *Noverre-Gesellschaft* o Sociedad Noverre: "Amigos del Ballet" y nace como una sencilla iniciativa, para compartir charlas sobre la danza

antes de las actuaciones. En ellas, se explica el argumento de la pieza que se va a ver a continuación, la técnica y el contenido, para despertar el interés de la audiencia.

Si bien es cierto que la institución del Ballet de Stuttgart acoge la Sociedad Noverre sin inconveniente, la llegada de Cranko supone una verdadera revolución, ya que decide respaldar la labor de este grupo surgido de manera completamente voluntaria desde la propia institución del Ballet de Stuttgart. Gracias a la colaboración entre Höver y Cranko, se fomenta y protege la creación novel con la organización de la velada "*Noverrer Junge Choreographen Abend*" donde se anima a coreógrafos/as principiantes a mostrar sus trabajos, ya que Höver entiende que los nuevos talentos no caen del cielo, sino que habitan en este planeta y que lo único que hay que hacer para descubrirlos es proveerles de un escenario para que den sus primeros pasos (Kachelriess, 2018, pág. 58).

Se pueden reconocer dos líneas de trabajo: la divulgación del conocimiento respecto a la danza (charlas, preocupación por traducir textos del inglés) y la apuesta por el talento joven. Quizás el punto más interesante es el rol que juegan las propias instituciones (el Ballet de Stuttgart y el Staatstheater) como agentes facilitadores, utilizando sus medios para atraer maestros/as, coreógrafos/as, bailarines/as reconocidos/as para las conferencias de esta Sociedad Noverre, y ofreciendo sus espacios para las galas de propuestas noveles.

Resultados y conclusiones

El impacto de esta iniciativa ciudadana se traduce en una apreciación e identificación local con esta disciplina artística. A Höver se le atribuye el desarrollo de un público interesado y leal a la danza, cada vez más numeroso en Stuttgart (Staatstheater Stuttgart, pág. 18). Tras su fallecimiento, se publican numerosos artículos en torno a su figura, como el titulado como "*Fritz Höver ha muerto. Increíble pérdida para el mundo de la danza*" (Kachelriess, 2015)

A pesar de que la *Noverre-Gesellschaft* desaparece en 2011 como tal, el propio Ballet de Stuttgart toma la iniciativa de las veladas para jóvenes talentos y la incorpora como programa propio dentro de la institución con el nombre *Noverre: Junge Choreographen*, y dirigido en la actualidad por Sonia Santiago. En el 2021, la periodista Andrea Kachelriess afirma en un artículo la importancia de las veladas actuales relacionadas con la aparición de nuevos coreógrafos, ya que descubren, promueven y aseguran el potencial creativo (Kachelriess, 2021).

Referencias bibliográficas

A brief History of the Stuttgart Ballet. (s.f.). Obtenido de The Stuttgart Ballet: <https://www.stuttgart-ballet.de/company/history/>

Abad, A. (2012). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Valencia: Alianza Editorial.

Haskell, A. L. (1947). *The National Ballet. A History and a Manifesto*. Londres: A. & C. Black, Limited.

Kachelriess, A. (8 de abril de 2015) „Unfassbarer Verlust für die Tanzwelt“. *The National Ballet*. Stuttgarter Nachrichten.

Kachelriess, A. (2018). „Noverre dankt ab“. *Tanz* August-September, 58

Kachelriess, A. (6 de abril de 2021). „Stuttgarter Ballett fördert junge Choreographen“ Stuttgarter Nachrichten.

Sasportes, J. (2015). Grand Opera and the decline of Ballet in the later Nineteenth Century: A Discursive Essay. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Vol. 33. No. 2, *Dance and Opera Essays to Honour the Memory of Andrew Porter (1928-2015)*, 258-268.

Staatstheater Stuttgart (s.f.). *Geschichte und Gegenwart. Folleto informativo*. Stuttgart, Württemberg, Alemania. Dr. Cantz'sche Druckerei.

LA DANZA MODERNA ARGENTINA: ENTRE LA EMANCIPACIÓN, LA ACADEMIZACIÓN Y UN NUEVO COLONIALISMO.

Natasha Rodriguez

El presente trabajo pretende ser un análisis histórico del desarrollo de la Danza Moderna en Argentina, a partir de la influencia europea en su desarrollo y teniendo presente el contexto político en nuestro país, enmarcado por la llegada de los gobiernos peronistas y la democratización del acceso a la cultura, la academización e institucionalización de esta técnica. Para ello, se revisó la bibliografía producida en torno a la temática, elaborando conceptos, abordajes y conclusiones que sean de aporte al campo disciplinar de la Historia de la Danza a nivel nacional como internacional.

En este sentido, podemos decir que la danza moderna se desarrolla a partir de los elementos culturales y artísticos introducidos por artistas extranjeros. El nuevo estilo en movimiento o lo que llamamos Danza moderna, es construida en nuestro país a partir de la influencia de las transformaciones que ya se habían dado del otro lado del Atlántico. Podríamos pensar en primera instancia, en la llegada a Buenos Aires de los Ballets Russes de Diaghilev en 1913, junto al impacto realmente positivo que generó en nuestro pueblo. Sus danzas conmovieron y resultaron innovadoras, pero ampliamente aceptadas, siendo luego muchos de los bailarines de la compañía coreógrafos y hasta directores del cuerpo de baile del Teatro Colón. Luego también llega Isadora Duncan en 1916, cuya danza según lejos de impresionar, resulta un tanto atrasada y hasta aburrida para un público porteño que ya se había deleitado con la compañía rusa y todo su esplendor (Cadús, M E; 2018)

Son los hermanos Clotilde y Alexandre Sajarov los primeros que causan total aceptación en el público porteño, considerándolos los "poetas de la danza". En palabras de Destaville: "*Alexandre Sajarov*

consideraba que la música era el elemento primordial de su composición coreográfica y, de una manera similar a las pioneras de la Danza moderna norteamericana, concebía y trasladaba la música de una manera visual" (Destaville; 2008: 236). También tendremos la llegada de la uruguaya Vera Shaw, que introdujo conceptos de movimiento adquiridos en EE.UU, a través de la enseñanza de la gimnasia en el Instituto de Educación Física; Kurt Jooss llega desde Alemania amenazado por el nazismo y presenta su emblemática obra "La mesa verde", dando paso a la difusión de la técnica moderna a partir de discípulos como Harald Kreutzberg y Otto Werberg. Éste último fue literalmente sacado de un campo de concentración nazi por Margarita Wallmann. Otros precursores de la danza moderna aquí son Renate Schottelius y Miriam Winslow. La primera se formará con Winslow en la técnica de la danza moderna y formará parte de su compañía; la experiencia de la compañía Winslow fue trascendental en la historia de la danza moderna, ya que contribuyó ampliamente a la profesionalización de la disciplina, con bailarines que cobrarán un sueldo y realizarán giras por Argentina y el exterior.

Como vemos, todas estas visitas y llegadas comparten un rasgo en común: los bailarines son desplazados y amenazados por la situación en Europa. La guerra, la persecución del nazismo y la pobreza los impulsa a buscar nuevos horizontes donde seguir desarrollando su arte sin dificultades. En palabras de Schottelius:

"En Alemania se hacía cada vez más difícil la vida porque mi madre era judía, aunque mi padre no. Pero las razones principales eran, naturalmente, por un lado que yo era mitad judía, y por otro, que mis padres eran muy antifascistas" (...) (Moyano, M I; 2006; 22)

Es aquí donde sus estilos y enseñanzas calan hondo en el pueblo argentino, en un arte que era alimentado y elaborado a partir de los elementos europeos.

Pero el desarrollo de la Danza moderna no podría ser entendido sin tener en cuenta el contexto político del momento, caracterizado por la

llegada al poder del 1º y 2º gobierno peronista, que marcarán un punto de inflexión en el concepto de arte y en la democratización de la cultura. En el marco de una política de bienestar, donde el Estado tiene un rol central en materia económica, política y cultural, el gobierno peronista emprendió la llamada "democratización del acceso a la cultura", a través del cual, el pueblo podría tener acceso masivo a la educación, el arte y el entretenimiento. Se comenzó a realizar una planificación artística que le dio a la danza, entre otras artes, mayor desarrollo y trascendencia.

A grandes rasgos, se trata de la profesionalización y academización de la Danza. El foco inicial estará puesto en el Teatro Colón de Buenos Aires, que era y es, hasta el momento, la más alta casa de estudios en danza de nuestro país; según María Eugenia Cadús (2017), los bailarines a partir de ahora van a gozar de estabilidad laboral, es decir, de contratos en blanco para todos los cargos (bailarines, coreógrafos, directores, etc), a la vez que se produce un aumento de sueldo y apertura de concursos públicos para tomar cargos en la escuela y el ballet del teatro. Se formará también, la primera Asociación de Danza, denominada ASARDA (Asociación Argentina de Danza). También se crearán nuevos teatros, como el Argentino de la Plata, el Teatro Municipal de Buenos Aires o el Teatro Presidente Alvear, lo cual, demuestra el gasto público y la política de intervencionismo estatal del presidente electo. Cabe aclarar que el Teatro Colón y el Argentino tenían una escuela de danza (lo cual demuestra la voluntad de profesionalización y formación de bailarines argentinos), se realizaban funciones escolares, a beneficio y hasta gratuitas.

Junto a ello, asistimos a las primeras representaciones artísticas al aire libre, con la creación de los primeros anfiteatros como el Eva Perón del Parque Centenario, el Teatro del Lago de Palermo, el Parque Lezica, y junto a esto también se construyen salas comerciales como el Smart, la sala Van Riel, Odeón, Apolo, entre otras. Todo esto nos lleva a pensar en que el arte no es ya medio de consumo de la élite porteña, sino

también un medio de disfrute de la incipiente clase media, que disfruta de espectáculos cuya entrada es cada vez más accesible y hasta en algunos casos, gratis. Por lo general, las obras se presentaban inicialmente en los teatros y luego en los anfiteatros y centros comerciales con entrada gratuita.

En el terreno de la danza moderna, como ya dijimos anteriormente, es el Ballet Winslow (dirigido por la bailarina estadounidense Miriam Winslow) el que es considerado el primer grupo de danza o compañía moderna profesional, donde los artistas cobran un sueldo y poseen un contrato. Si bien fue una experiencia acotada temporalmente, su legado es significativo: los bailarines poseían un fuerte sentido de responsabilidad, compromiso y profesionalismo con la labor. El grupo se presentaba por todo el interior argentino. También se impulsa y estimula la Danza folclórica, con la creación de la Escuela Nacional, coordinada por Leopoldo Marechal, junto a la creación de cursos infantiles de Danzas folclóricas. Por último, y no menos importante, la danza es leída y analizada desde la crítica especializada en el tema, además de comenzar a producirse las primeras revistas especializadas en Danza. Esto nos habla de una gran transformación, de la socialización de la danza como práctica escénica, de una "alfabetización artística" o un proceso de "culturización", en el sentido de que la sociedad conoce y es parte de una cultura del movimiento, de la danza, junto al lenguaje y los conceptos que ésta incluye. Una danza que se profesionaliza, que se conoce como arte instituido, aceptado, legitimado socialmente.

¿Pero es esta transformación suficiente para otorgar a la Danza moderna un lugar cercano o similar al que tenía la Danza clásica?

En los estudios de la profesora María Eugenia Cadús se observa que las políticas culturales de Perón intentaron, a través de los espacios y las transformaciones ocurridas en materia artística, difundir la danza moderna y hasta representarla en los mismos espacios en los que se podía disfrutar del ballet clásico. De este modo, la danza moderna se

inmiscuye en la alta cultura para poder legitimarse, para pelear por la hegemonía directamente:

“Quizá, si bien la danza formó parte de las políticas culturales gubernamentales buscó la forma de permanecer en el ámbito de la “alta cultura”. De este modo buscaba afianzarse como práctica artística, aprovechando por un lado las políticas del mundo social, pero manteniéndose dentro de la cultura humanista como forma de legitimarse” (Cadús, M E; 2017: 45)

Me resulta interesante y apropiado pensar en un estilo moderno que se impulsa, se legitima, se desarrolla como práctica artística y se deconstruye poco a poco la idea de ¿qué es danza?. Por otro lado, si historizamos la danza en Argentina, podremos comenzar a hacer un análisis quizá, más completo.

La danza clásica en nuestro país ya tiene un origen que podríamos calificar de “mentiroso” o desarraigado. Porque no es una danza desarrollada por nosotros, es una importación cultural de Europa. Son los idealistas de la Generación del 37’ quienes para la década de 1840 desarrollan la idea de civilización, orden y progreso y comienzan a copiar el modelo sociopolítico europeo para aplicar a lo que había sido el Virreinato del Río de la Plata recientemente liberado de España. De esta manera, la danza clásica llega a través de la inmigración europea y del inicio del neocolonialismo por parte de este continente hacia nosotros. Más aún, sabemos que las primeras representaciones artísticas no eran más que fragmentos de obras que ya se habían estrenado del otro lado del océano, tales como “Giselle”, “Excelsior” o “Coppelia”. Si hablamos en clave comparativa, lamentablemente sucede lo mismo con la danza moderna: es una importación cultural. Es Europa y EE.UU esta vez la que nos marca el camino a seguir, estas naciones nos muestran su danza y nosotros comenzamos a copiarla acríticamente, porque esto es “lo nuevo”, lo “desarrollado”, porque es lo que desde el pasado se enseñó: copiar la cultura europea.

De hecho, se observa en las fuentes primarias y secundarias analizadas el buen impacto e impresión que dejó las primeras visitas, y el interés por las primeras bailarinas de danza moderna en aprender la técnica europea y estadounidense: En palabras de Renate Schottelius refiriéndose a los primeros recitales de Winslow y Foster Fitz: *"Estábamos todos muy impresionados y nos encantaron. No siempre las coreografías, pero sí la maravillosa manera de bailar de esta gente."* (Isse Moyano, M; 2006: 24)

Luego indica: (...) *"Naturalmente toda esa gente, excepto yo, nunca había hecho moderno, así que ella los formó. Tanto a los hombres como a las mujeres"* (Isse Moyano, M; 2006: 24)

No niego con esto que las políticas de Juan D. Perón fueron centrales y venideras para el desarrollo de una nueva danza y la deconstrucción de lo clásico en pos de un lenguaje moderno, pero es justamente este nuevo lenguaje que se legitima el que está cargado de un contexto, de una cosmovisión que es europea y no argentina. Si bien en años posteriores las temáticas se diversifican, incorporando en algunos puntos al Tango, la raíz o el corazón de la nueva danza sigue estando cargada de un sentido extranjero, impropio.

Si analizamos la matriz cultural e histórica del desarrollo de la danza moderna europea, tendremos que hablar de un contexto bélico que marcó la sociedad de este continente para siempre, con un saldo de 60 millones de personas, ciudades enteras devastadas, hambre y miseria. Esto llevó al nacimiento de una corriente que dará paso a la ideología propia del ballet moderno: el expresionismo, desarrollado en Alemania, cuyas bases se centran en la expresión por encima de la impresión, en la centralidad del contenido de las obras y no en la forma de las mismas, ideas movidas por la noción de incertidumbre, caos, muerte y tragedia que signa Europa. Junto a ello, surgen las corrientes existencialistas y una renovación artística sin precedentes en las artes plásticas, música, danza y literatura.

Con esto quiero explicar que nosotros, del otro lado del Atlántico, estamos en otro contexto, en otra sintonía: si bien la llamada Generación del 80' persigue el orden y el progreso bajo la copia del modelo europeo, somos un territorio en plena conformación nacional luego de liberarnos del yugo español que nos oprimió política-social y económicamente por siglos, que negó la cultura de nuestros pueblos originarios, que negó sus costumbres, su música y por qué no, su danza.

La tarea sería, entonces, comenzar a deconstruir conceptos e ideas preconcebidas, ordenadas de modo arbitrario, para enriquecer los estudios históricos y reconocer otras prácticas de movimiento como danza más allá del ballet clásico y el moderno. Este esquema podría incluir, por ejemplo, las prácticas y la danza de otros actores sociales muchas veces relegados de la historiografía argentina, como los sectores populares que se nucleaban en los conventillos a bailar el Tango, este baile de burdeles y prostíbulos que raramente se aprecia desde su valor artístico. ¿Por qué no incluir, también, las danzas afroamericanas, la milonga, la zamba o las danzas del interior de nuestro país? En el último libro de la doctora Eugenia Cadús (2021) se habla de pensar en "danzas argentinas", lo cual es sumamente interesante para repensar en una enunciación que esconde el poder y la hegemonía ideológica. ¿Pero es esto suficiente si sabemos que el movimiento de la época era entendido sólo en clave "danza clásica" y "danza moderna"?

No olvidemos, también, que el foco siempre siguió estando en Buenos Aires, ciudad cosmopolita que nucleó el desarrollo económico y político de la nación.

Es una apuesta, entonces, a emanciparnos del neocolonialismo europeo, investigando la danza del pueblo argentino, la que nace antes de la conquista española, la que se desarrolla como práctica subalterna y no legitimada, para poder escribir una nueva Historia de la Danza, más propia, verdadera y real.

Referencias Bibliográficas:

- Abad Carlés, A (2004). Historia del ballet y de la danza moderna. Madrid: Alianza Editorial.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Cadús, M. E (2021). *Danza y peronismo: disputas entre cultura de élite y culturas populares*. Buenos Aires: Editorial Biblios, Artes y medios.
- Cadús, E. (2018). *Isadora Duncan por Rubén Darío. Reflexiones sobre la recepción argentina de Duncan*. *Question*, 1 (58), e034. doi: <https://doi.org/10.24215/16696581e034>
- Cadús, M.E & Leonardi, Y. "La Danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de estado" (tesis de doctorado). Universidad de Buenos Aires en Artes, Buenos Aires, Argentina.
- Cadús, M.E. (2018) "Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX". *Revista Telón de Fondo*, volumen 27. Enero-junio de 2018.
- Fondo Nacional de las Artes- Consejo A. de la Danza. (2008). "*Historia general de la Danza en Argentina*"; 1ra Edición; Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes
- Mignolo, Walter. 2010. "Desobediencia Epistémica (II), Pensamiento Independiente y Libertad De-Colonial" en *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, Año 1, N° 1. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue: 8-42.
- Moyano, M. I. (2006). *La danza moderna argentina cuenta su historia*. Buenos Aires: Artes del Sur, 1° edición.
- Rogovsky, D. Matar al padre, genealogía sobre la danza en Argentina. *Revista RGC Ediciones*. Disponible en: <https://rgcediciones.com.ar/matar-al-padre-una-genealogia-sobre-el-relato-de-origen-de-la-danza-contemporanea-en-nuestro-pais/>

LA FIGURA DE SEBASTIÁN GASCH EN EL PANORAMA DE DANZA DE PRINCIPIO DE SIGLO EN CATALUÑA

Marina Peñaranda Abad

Introducción

Esta es una investigación incipiente que pretende analizar las causas y el impacto de las teorías de Serge Lifar en el desarrollo de la danza clásica en España. Para ello, se revisará la figura del crítico de arte catalán Sebastián Gasch (1897-1980) y su influencia en el ámbito dancístico de la primera mitad del siglo XX en España y en Cataluña. Gasch comenzó su labor de crítico en 1925, con la publicación de su primer artículo sobre Joan Miró en la *Gaseta de les Arts*. Continuaría como crítico en las revistas *D'ací i D'allà*, *Gaseta de les Arts*, *Mirador* y *Meridià* hasta su exilio a Francia en 1939. Pronto se posicionaría como un ferviente defensor del cubismo y del surrealismo y destacaría entre la vanguardia catalana.

El acercamiento de Gasch a la danza tuvo lugar en el año 1932 y esto se debió a la influencia de su amigo Joan Magriñá (García, 1983, p. 92), figura fundamental en el desarrollo de la danza en Cataluña y España.

Método

En esta investigación, se realizará una revisión bibliográfica de la obra de Sebastián Gasch¹⁴ para encontrar los discursos y argumentos que se asentarían en el panorama dancístico español, así como los referentes en los que el autor se basa para forjarlos.

Resultados

¹ Críticas y columnas de revistas y periódicos, manuscritos y monografías sobre danza y sus diarios de exilio póstumos.

De esta investigación, se definen tres discursos muy arraigados en la crítica dancística de Sebastián Gasch:

1. La independencia de la danza sobre el resto de artes y la visión lifariana de los Ballets rusos como esclavitud de la danza hacia estas;
2. la condena al duncanismo, dalcrozismo y expresionismo alemán como aberraciones dancísticas, faltas de cualidad artística;
3. y la creencia de que Noverre fue el renovador definitivo en la historia de la danza.

Estos argumentos se fundamentarían mayoritariamente en los escritos del crítico ruso André Levinson (1877-1933) y del coreógrafo Serge Lifar (1905-1986).

En sus columnas, Gasch se hizo eco de los discursos que André Levinson forjaba en *La danse d'aujourd'hui* (1929) y la revista *Comedia*. Conviene recordar que, anteriormente a Gasch, en España apenas se habían recogido los discursos y debates coreográficos que se estaban produciendo en otros países europeos como Rusia, Gran Bretaña o Francia. Nadie los desarrollaría con la regularidad y extensión de Gasch, para el que Levinson supuso un referente en su forma de escribir y emitir juicios sobre danza, aunque no dictaminaría su opinión final sobre las piezas, que en ocasiones diferiría de la del ruso emigrado en Francia⁵.

En un contexto en el que la prensa nacional generalista y especializada en artes escénicas basaba sus críticas de danza en criterios musicales, como bien documenta Castillo Palomares (2020) en su tesis doctoral, Gasch abogaba por juzgar una obra dancística por su coreografía y no por sus "complementos" –es decir, música, escenografía o pantomima-. Con el paso de los años, este discurso de independencia de la danza se amplifica, sobre todo tras las publicaciones del *Manifiesto del Coreógrafo* (1935) y de *La danza* (1937) de Serge Lifar.

2. Véase, por ejemplo, cómo Levinson le otorga mala prensa a *Les Présages* (1933) de Léonide Massine y cómo Gasch la defiende como "creación genial que marcará una época en la historia de los ballets rusos" en *Mirador*, nº 230 (29 de junio de 1933).

Si Levinson fue un gran exponente de la danza para Gasch, Lifar se convertiría en figura de veneración. En toda su producción escrita, Gasch solo le otorga comentarios negativos en dos columnas⁶ cuyas palabras no son realmente de Gasch, sino que la dura crítica que le brinda está basada en los criterios de los autores franceses, como él mismo corrobora⁷.

En *De la Danza*, Gasch traza a Lifar como un autor sin fallos, continuador de legados abandonados o guardián único de la "danza pura y verdadera" (Gasch y Pruna, 1946, pp. 51; 203).

A pesar de este fervor, en ningún caso Gasch sigue la terminología característica del coreógrafo. Mientras que Lifar acuña los términos "danza académica", "coreautor" y "neoclasicismo" en sus discursos, Gasch siempre habla del ballet como "*danse d'école*", solo emplea el término "coreautor" con Lifar (al resto los denomina "coreógrafos" o "maestros de ballet") y nunca se refiere al "neoclasicismo" en sus escritos.

Conclusiones

Cabe cuestionarse de dónde procede esta adoración hacia Serge Lifar, autoproclamado *arrière-garde* (Franko, 2020, p. 59), teniendo en cuenta que las corrientes artísticas de vanguardia de las que Gasch se hacía eco huían del academicismo y rechazaban el *noucentisme* (es decir, la falsa idolatría a la mitología y al imaginario griego clásico), que son nociones contradictorias con la teoría y la producción coreográfica de Lifar. A todo ello, convendría sumar el conocimiento por parte de Gasch del colaboracionismo de Lifar con los nazis, del que fue testigo de excepción durante sus años de exilio en París (Gasch, 2001, 2002).

Para arrojar nueva luz sobre la relación entre Gasch y Lifar, esta investigación pretende abrir dos nuevas rutas: (1) revisar la producción de Gasch sobre Lifar a su vuelta del exilio, así como sus círculos y trabajos

3 En *Mirador*, números 338 (8 de agosto de 1935) y 22 (10 de junio de 1938)

4 En *Mirador*, nº 22 del 10 de junio de 1938: "No havent vist "Icar!", ens hem de refiar del que digueren els critics. I el comentaris d'aquests són fracament alarmats."

en París; (2) corroborar el aparente paralelismo que Gasch esboza entre la figura de Lifar y Joan Magriñá, para valorar los posibles intereses personales del crítico y, con esta evidencia, poder establecer las causas y posibles efectos de la importancia de los discursos, vocabulario y teorías de Lifar en España.

Referencias bibliográficas

Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (ARCA)

Barenys, N., y Portell, S. (2002). *Epistolari Sebastià Gasch-Josep Francesc Ràfols*.

Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

<https://books.google.cat/books?id=IdRisNnTzJcC&pg=PA152&hl=en#v=onepage&q=liceu&f=false>

Castillo Palomares, P. (2020). LAS ÚLTIMAS GIRAS DE LOS BAILES RUSOS DE DIAGHILEV EN ESPAÑA: BARCELONA (1924-1927). *Millars. Espai I Història*, 48(1), 199-233.

Franko, M. (2020). *The Fascist Turn in the dance of Serge Lifar: Interwar French Ballet and the German Occupation*. Oxford University Press.

Garcia, X. (1983). *Joan Magriñà. Dansa viva*. Editorial Pòrtic.

Gasch, S. (2001). *París, 1940*. Quaderns Crema.

Gasch, S. (2002). *Etapas d'una nova vida. Diari d'un exili*. Quaderns Crema.

Gasch, S., y Pruna, P. (1946). *De la danza*. Editorial Barna, S.A.

RUPTURA EPISTÉMICA EN EL BALLET CLÁSICO: DANZA Y SOCIEDAD

Dolores Galindo Carbonell

Introducción

La convulsión bélica vivida en Europa a raíz de sus dos grandes contiendas mundiales creará una conciencia rupturista entre los artistas que exaltarán un arte comprometido con el cambio social frente a la concepción clásica de considerar el arte como un puro acto estético. El dadaísmo, surgido a partir de los encuentros de diversos artistas en el legendario Café Voltaire y coronado por las novedosas propuestas de Marcel Duchamp, abrirá nuevos caminos a la expresión artística. Estos movimientos contrarios al sistema - como también sería el futurismo - que venían reclamando una sociedad mejor, aportarán una interesante base conceptual al lenguaje corporal.

Mientras que en Europa la impresión de lo efímero de la existencia anima un arte conectado con la vida, en América del Norte será la búsqueda de nuevos conceptos estéticos lo que induzcan a una intensa re-interpretación de las capacidades corporales. En ambos casos la nueva danza contemporánea supondrá un importante impulso para el cambio de paradigma en cuanto a la consideración del cuerpo y su capacidad expresiva. Tomaremos como ejemplo el trabajo de dos bailarinas, Mary Wigman, representante del expresionismo alemán, a Isadora Duncan como creadora de la danza libre, y al bailarín y coreógrafo Merce Cunningham, precursor de la interdisciplinariedad de las artes. Todos ellos podrían ser considerados como eslabones de la ruptura epistémica entre la estricta técnica clásica que regía en los ballets románticos y el carácter activista y reivindicador que inspiraría la danza contemporánea del siglo XX. Esta Libertad será una dinámica tanto en la danza como en el arte contemporáneo donde los aconteceres políticos y sociales influirán en la forma de crear, los aconteceres sociales propiciarán esa fisura referida por Bachelard para animar al artista a ir más allá de las formas academicistas tradicionales.

La Danza Expresionista

La sensibilidad de los creadores se vería profundamente afectada por los terribles efectos de la guerra, tal es el caso de la bailarina alemana Mary Wigman (1886-1973), reconocida como la creadora de la danza expresionista (Markessinis 1995). Su trabajo como intérprete y coreógrafa supuso una respuesta a la armonía preestablecida por el ballet académico para representar lo desgarrado, la ferocidad o lo asimétrico. Sus temas serían la locura, los sentimientos más primarios y violentos, la gestualidad sin normas, las miserias de la sociedad y la muerte. La danza académica se torna en ella libertad de movimientos para representar lo más virulento de una sociedad entre guerras y a través, de su propia experiencia y de su propio cuerpo, expresar y criticar los males de su época. Su trayectoria comenzó en la improvisación y continuó su formación con Rudolf Laban colaborando juntos en el famoso Cabaret Voltaire en Suiza, donde entrarían en contacto con el movimiento dadaísta, coincidiendo con ellos en la búsqueda de una ruptura con los valores artísticos establecidos, en este caso para crear un nuevo concepto en danza: la danza absoluta. Wigman pretende así acabar con la idea de la danza como un mero vehículo de representación de escenas superficiales o idílicas para llegar a la danza como puro movimiento expresivo, la danza en sí misma sin artificios académicos. Wigman otorgará especial importancia a la expresividad frente a la forma, ligando el movimiento a la gestualidad y la improvisación. Defensora del movimiento como expresión interior, crea coreografías sin música e incorpora la quietud y el silencio como parte de la pieza. Sus acciones dancísticas trataban

los temas más complejos, presentando el lado oscuro de la personalidad, se alejaba así definitivamente del preciosismo que había caracterizado hasta entonces a la danza clásica. La influencia de Mary Wigman resultará muy significativa, ya que la consideración del cuerpo como vehículo de sentimientos será una constante de toda la creación coreográfica y performativa de los siglos XX y XXI.

Cambio del paradigma corporal: Isidora Duncan

La reconocida bailarina estadounidense Isadora Duncan (1877-1927), maestra de danza, coreógrafa y pensadora, será la iniciadora de otra nueva técnica dancística, así como pionera del uso del cuerpo como reivindicación de distintas causas. Su nombre se relaciona generalmente con el nacimiento de la danza moderna, aunque consideramos que su influencia va más allá, alcanzando los terrenos del arte activista. Duncan se revelará definitivamente contra el frío esteticismo del sistema en favor de una expresión libre de la experiencia emocional, la cual trasladará más adelante al compromiso social y político. Su método convierte al cuerpo en vehículo expresivo, tanto de las emociones más íntimas como de denuncia ante la opresión social.

Sin embargo, a Duncan no le llegaría el reconocimiento hasta su exilio voluntario en Europa donde las vanguardias estaban floreciendo en todas las artes. Sería en Londres donde su peculiar estilo de representación será acogido con entusiasmo, pleno de innovaciones musicales y lejano de la concepción atlética de la danza tradicional. Duncan recorrería el viejo continente, tanto dando recitales como fundando escuelas donde enseñar su filosofía de la danza. A las discípulas más destacadas que la siguieron incondicionalmente se les conoce con el nombre de Isadorables, un grupo de seis bailarinas que durante mucho tiempo acompañarían a Isadora en sus presentaciones por Europa y Estados Unidos, adoptando incluso su apellido como compromiso de difusión de su legado. Desencadenada la guerra en Europa, Duncan se traslada con sus alumnas a Estados Unidos. Conforme avanzaba el conflicto bélico, su arte fue adquiriendo un tono más político hasta el punto de incluir entre sus montajes la coreografía de La Marsellesa, el himno nacional francés. En 1915 Duncan explicó a un periodista del New York Tribune que la famosa marcha era algo más que una llamada a las armas, "se trataba de la determinación humana de nunca sucumbir, nunca rendirse ante la aspiración de los propios ideales" (Sánchez 2003:39). Esta nueva etapa de Duncan le llevará a encarnar el símbolo

de la nación, uniendo por primera vez la danza a causas políticas de amplio calado social.

La interdisciplinariedad del arte: Merce Cunningham.

En la década de los treinta las escuelas estadounidenses de arte se nutrirán principalmente de profesores y artistas exiliados de la guerra europea. En Carolina del Norte se establecerá el Black Mountain College, una pequeña comunidad universitaria de creadores que pronto atraerá a escritores, dramaturgos, bailarines y músicos Black Mountain recogerá la tradición iniciada por Gropius en la Bauhaus, en cuyo manifiesto defenderá la unidad de las artes creativas, exhortando a arquitectos, escultores y pintores a desarrollar procesos conjuntos capaces de adaptarse a las cambiantes circunstancias de la vida.

La música se suma igualmente a las disciplinas que alentarían el cambio radical de las tradiciones. Los conciertos llevados a cabo por John Cage en Black Mountain difundirán un estilo de composición musical donde la incorporación de sonidos no artísticos introducidos al azar en su ejecución, tendrá una notable influencia en las tendencias de actuación más novedosas. Cage partirá de la idea de que cualquier sonido podía convertirse en un recurso musical, en sus conciertos experimentales podían escucharse botellas de licor rascadas, cencerros y campanas, así como láminas de metal agitadas para semejar el ruido de los truenos. Cage recoge así el concepto de *readymade* - introducido por Marcel Duchamp - de que cualquier pieza podía ser una obra de arte siempre que fuera firmada por un creador. La traducción sería "lo ya hecho". Duchamp incorpora a sus obras objetos que tenían una función y uso en la vida cotidiana debido a la necesidad de establecer una relación entre la creación y la realidad, al mismo tiempo que generar una sensación de absurdo, tratando de este modo de socavar todo concepto artístico tradicional.

Una de sus piezas más emblemáticas sería *La Fuente* (1917), un urinario de porcelana blanca que firmó con el seudónimo de

R.Mutt enviándola a la Sociedad de Artistas Independientes de París. La pieza fue descalificada, lo que serviría al artista para criticar duramente la rigidez de las estructuras del arte. Lo que en un principio fue una provocación resultaría ser la primera obra de arte conceptual, más tarde, en el año 2004, La Fuente sería votada por 500 reputados críticos y profesionales del arte como la obra más influyente del siglo XX.

Estas teorías encontrarán pronto un paralelo en la expresión corporal concretamente en el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham quien, tras permanecer unos años como primer bailarín de la compañía de Martha Graham, presentará en abril de 1944 su primer concierto solista en Nueva York con John Cage acompañándolo al piano. La influencia de Graham (conocedora de las teorías precursoras de Isadora Duncan) unida al legado duchampniano de gran calado en la concepción artística de Cage, dotarían de una base sólida a ambos artistas para emprender una intensa búsqueda de nuevas posibilidades expresivas del lenguaje, tanto musical como corporal. Para ello abandonan formas narrativas y otros elementos convencionales de la composición y en contraste, hacen de la ejecución improvisada el soporte principal. El coreógrafo amplió las reflexiones en torno al tiempo, el azar y el espacio e indaga en la interdependencia de las artes visuales, el sonido y el movimiento. Esta noción abrió el camino a las colaboraciones donde ningún elemento ilustra ni depende del otro, sino que cada uno se produce simultáneamente en el tiempo y en el espacio.

Conclusión

Desde finales del siglo XIX se gestará un cambio en las artes que deja de estar al servicio de las de sus propias normas estéticas para ir involucrándose en el entorno social y político. Las distintas manifestaciones artísticas salen de su aislamiento y se empiezan a interrelacionar entre ellas, intercambiando conceptos y estilos. Como en el resto de las artes, la danza se irá alejando de la función puramente

estética que le fue tradicionalmente asignada, para acercarse a las cuestiones sociales, dando visibilidad y posicionándose ante los grandes paradigmas de la época. La expresión corporal, como las demás disciplinas, amplía su marco de actuación: el cuerpo ya no solo se rige por la férrea norma académica representada por la danza clásica, se empieza a expresar con movimientos libres, sentimientos y conceptos pasando del arte por sí mismo, al arte del artista en contacto con su entorno. Esta exploración corpo-sensorial se irá desligando paulatinamente de los academicismos e irá descubriendo otras posibilidades expresivas, adoptando los conceptos más radicales de cada expresión artística hasta emerger con carácter propio. Las causas que lo impulsan presenta algunos elementos en común con las otras artes: el espíritu de investigar nuevos caminos expresivos, el cual, propiciará un giro conceptual en los artistas que no aceptan las fronteras que los aprisionan, el rechazo del mercantilismo en el arte y el cuestionamiento de las promesas fallidas del mundo moderno hacia el progreso y la emancipación humana. Conceptualmente podemos destacar la importante influencia de Duchamp, los dadaístas o los futuristas en la ruptura epistémica del arte tradicional, pero sin duda en el campo de las prácticas corporales, su interrelación con las distintas disciplinas creativas y su implicación en la dinámica social, darán el impulso definitivo a otra forma de entender el cuerpo, su expresión y su movimiento.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (1981). *La formación del espíritu científico*. México Siglo XXI editores.
- Cage, J. (1981) *For the birds*. Boston [Mass.] London: Boyars.
- Duncan, I. (1955). *My Life*. New York: Liveright Publishing.
- Ellert, J. (1972) *The Bauhaus and the Black Mountain College*. In *The Journal of General Education*. Vol. 24, No. 3. pp. 144-152. Penn State University Press. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27796320?seq=1>
- Marinetti, F.T. (1909). *Le Futurisme*. *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909. Traducción de Ramón Gómez de la Serna publicada en la revista *Prometeo* (II, nº VI, abril 1909)

Markessinis, A. (1995) Historia de la Danza desde sus orígenes. Librerías Deportivas SL
Madrid.

Martin, J. 1972. The Modern Dance. New York: Dance Horizons.

Sánchez, J.A. 2003. El arte de la Danza y otros escritos. Ediciones Akal.

COMUNICACIONES ORALES

Danza y Salud

Moderadora Dra. María Dolores Molina García

ANÁLISIS BIOMECÁNICO DEL *EN DEHORS* Y PARALELO EN EL SALTO VERTICAL

Adriana Vieiro Pérez

Introducción

El en dehors o “turn out” es uno de los fundamentos técnicos de la danza clásica. Consiste en la rotación externa de cadera buscando formar entre ambas piernas un ángulo de 180 ° (Megías, 2009). La primera referencia sobre el en dehors en la danza aparece en el tratado de Beauchamps en el siglo XVII y aunque su origen no está claro, esta posición pudo haber surgido con una finalidad estética. Sin embargo, Carlo Blasis justifica ya el uso del en dehors en el siglo XIX en razones práctico-anatómicas, por encima de la importancia estética imperante hasta ese momento (Abad, 2012).

Se conocen algunas ventajas funcionales de la posición de en dehors en la danza, como es el caso de los movimientos de abducción de piernas. Sin embargo, en muchos casos la danza contemporánea rechaza esta posición por considerarla como limitadora de la libertad de movimiento (Baena, Vargas y Gómez, 2015).

Surge la necesidad de comparar la eficiencia funcional de los movimientos realizados en danza clásica en posición de en dehors, con movimientos que parten de posiciones menos rígidas (pies en paralelo) utilizadas en la danza contemporánea. A partir de un estudio cinemático del salto vertical realizado en ambas posiciones, analizamos las implicaciones funcionales de cada una en el movimiento. Analizamos la altura alcanzada en los saltos y también el perfil F-V de las bailarinas en ambas posiciones.

Nuestro deseo es que este estudio sirva de apoyo para mejorar la comprensión de las distintas exigencias y requerimientos de esas dos posiciones de danza y así poder realizar mejoras en ellas y concretamente en el salto vertical.

Método

Se realizó un estudio cuasi-experimental, en el que participaron 22 alumnas del grado en danza de la UCAM.

Antes de la realización de la prueba se registraron los parámetros corporales de las bailarinas y se programó un calentamiento general y otro específico para el test de salto.

La prueba consistía en la realización de 8 saltos, 4 en de hors y 4 en paralelo con orden aleatorio, con aumento progresivo de cargas del 0%, 5%, 10% y 15% de la masa corporal. En total fueron registrados 176 saltos, con dos dispositivos de grabación (posición frontal y sagital) a 240 Hz.

Las principales variables mecánicas estudiadas para determinar la eficiencia del salto en cada posición fueron la altura y el perfil F-V.

La altura del salto fue calculada a partir del tiempo de vuelo, el cual, se determinó utilizando la aplicación Kinovea, midiendo desde el primer fotograma en el que ambos pies dejan de estar en contacto con el suelo, hasta el primer fotograma en el que un pie vuelve a estar en contacto con el suelo.

Para el perfil F-V, se tomó de referencia el protocolo establecido por Samozino y colaboradores en diversos artículos, y se determinó con la aplicación *iOS MyJump2*.

Los datos fueron volcados en una hoja de excel para su análisis estadístico que se realizó con el programa SPSS. Se calcularon las medias y desviación estándar de cada variable. Mediante un contraste t de Student (con nivel de significancia del valor p menor o igual que 0,05) y mediante el tamaño del efecto con la d-de Cohen, se compararon los resultados obtenidos en los saltos en de hors frente a paralelo.

Resultados

Los resultados tras el análisis estadístico evidencian que hay diferencias estadísticamente significativas en la altura de todos los saltos verticales comparando ambas posiciones de partida.

La menor altura alcanzada en los saltos *en dehors* sugiere que los requerimientos anatómicos de la musculatura implicada en el gesto de rotación pueden interferir en el desarrollo de la fuerza en los músculos de la extremidad inferior implicada en el salto, pues cuando los bailarines trabajan con una gran rotación externa de cadera, la línea de tracción de los músculos cambia. Además, el énfasis en activar los rotadores externos para lograr la máxima rotación, produce un desequilibrio muscular, con una hipertrofia de los rotadores externos frente a los rotadores internos y los aductores.

En cuanto al perfil F-V, en ambas posiciones se observa un déficit de fuerza en las bailarinas. El desequilibrio es más alto cuando el salto se ejecuta desde una posición de partida *en dehors*.

Este déficit de fuerza en las bailarinas se puede justificar porque suelen centrar su trabajo de entrenamiento en la repetición de ejercicios orientados a la elasticidad y a la velocidad de ejecución, en las clases de danza se suele dar poca importancia al trabajo de fuerza.

Conclusiones

La respuesta que este estudio da a nuestra pregunta inicial ¿es el *en dehors* un gesto solo estético o tiene ventajas funcionales?, es que la posición *en dehors* desde un punto de vista mecánico, supone grandes desventajas en el desarrollo de la fuerza en el salto y también en la altura alcanzada.

Las normas y los estándares de la danza clásica consideran inamovible el ideal de rotación externa, pero desde un punto de vista funcional el *en dehors* es poco eficiente en el salto. Los esfuerzos por la mejora de la posición se centran en el desarrollo de la flexibilidad muscular mediante la realización de ejercicios que no aportan mejoras de fuerza y velocidad. Además, los requerimientos neuromusculares y

anatómicos que exige alcanzar los 90° de rotación externa de cada pierna, suponen cambios en las alineaciones musculares y limitan el desempeño de otros músculos durante la ejecución del salto.

El desarrollo de programas de entrenamiento centrados en reducir este desequilibrio fuerza-velocidad, con sesiones específicas de fuerza de las extremidades inferiores podría ayudar a las bailarinas a mejorar la altura del salto y por tanto, el rendimiento en la danza. En el caso de los saltos en de hors, el entrenamiento de fuerza debería focalizarse en esta posición y no separar el entrenamiento de fuerza del entrenamiento de rotación externa. Así, se entrenaría teniendo en cuenta los cambios en los equilibrios corporales y línea de tracción de los músculos.

Con todo esto, parece pues, que el gesto de rotación durante el movimiento está más enfocado a conseguir el ideal de apertura de 180° primando la finalidad estética por encima del desarrollo de la fuerza o la velocidad.

Referencias bibliográficas

Abad, A. (2012). *Historia del ballet y la danza moderna*. España: Alianza Editorial.

Baena, I., Vargas, A., y Gómez, S. (2015). Análisis diacrónico y descriptivo del en de hors en el baile flamenco. *Revista del centro de investigación flamenco Telethusa*, 8(9), 19-28.

Megías, M. I. (2009). Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza. Tesis doctoral. Universidad de Valencia. Recuperado de <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/31869/Megias.pdf;sequence=1>.

EL CUERPO COMO VEHÍCULO DE COMUNICACIÓN PARA MEJORAR LAS RELACIONES SOCIALES Y AFECTIVAS EN COLECTIVOS INTERGENERACIONALES

Amparo Conesa Caparrós

Introducción

Los diferentes cambios tecnológicos, científicos y sociales han supuesto un nuevo paradigma en las relaciones familiares e intergeneracionales.

La *Sociedad de la Información*, término acuñado por el sociólogo Masuda, hace referencia a la actual comunicación universal e instantánea que ha desfavorecido la conciencia comunitaria.

En nuestra sociedad prima el resultado inmediato, por ello, las personas mayores y los menores se consideran colectivos vulnerables, estigmatizados como un obstáculo social dependiente de los adultos.

Sin embargo, el aumento de la esperanza de vida hace que las personas mayores lleguen a convivir más de veinte años con sus nietos, aunque, lamentablemente, se le asigna el rol de cuidador.

Actualmente, las personas mayores reclaman sentirse activas física y mentalmente, pero el nuevo ocio de los menores promueve el sedentarismo llegando a debilitar su inteligencia interpersonal.

Por ello, reivindicamos la necesidad de crear espacios intergeneracionales para compartir experiencias artísticas que permitan la génesis de vínculos sociales y afectivos.

Entendiendo que el cuerpo se encuentra relegado, lejos de una conciencia corporal, en las nuevas generaciones, a la vez que supone la identidad y la memoria tangible de las personas mayores, consideramos la danza una herramienta artística idónea para establecer vías de comunicación, expresión y diálogo.

Método

Nos basamos en el método pedagógico *Orff-Schulwerk* creado en 1930 en Austria por el pedagogo musical Carl Orff, quien trataba de promover la interrelación entre música, lenguaje y danza como base de la socialización y el desarrollo de la personalidad.

Discípulas como Bárbara Haselbach, o Elisa Roche, han influenciado al método de Verena Maschat, el cuál seguimos. Se trata de una exploración individual y una posterior creación colectiva a través del movimiento, la música y la expresión plástica. El movimiento nace de la exploración sensitiva del entorno y de la introspección emocional de cada participante, generando un movimiento libre, creativo y personal. Se persigue la democratización de la danza reivindicando que todo individuo es capaz de bailar.

Este proyecto artístico, "Activa tu mirada: Taller de danza intergeneracional", apuesta por sensibilizar y concienciar en el poder de la mirada para observar y valorar el entorno con el fin de poder relacionarnos mejor en él. Fue diseñado para menores de 12 años y mayores de 60 sin conocimiento previo en danza y con una relación familiar entre sí. Se llevó a cabo en el Centro Municipal de Salud comunitaria (CMSc) de Usera, perteneciente a Madrid Salud, que cuenta con un equipo multidisciplinar donde dan cabida a proyectos artísticos, sociales y comunitarios para prevenir la salud.

Participamos en la práctica desde enero a marzo del año 2020. Pudimos tratar algunos contenidos como la sensibilidad y la conciencia corporal, el sentido espacial, la autopercepción y la expresión afectiva.

Todas las actividades han sido prácticas y cada sesión se estructura en tres bloques: -Presentación: persigue el calentamiento físico, social y emocional. -Exploración: desarrolla el aprendizaje por descubrimiento. - Composición: creación de una obra coreográfica o plástica por parejas, grupos o individualmente. Todas las sesiones finalizan con un corro reflexivo que permite la expresión verbal de los participantes.

Resultados

La metodología de investigación ha seguido una estrategia de investigación-acción para recopilar información *in situ* y poder adaptar la

acción educativa. El diseño metodológico ha sido mixto con datos cuantitativos y cualitativos mediante diferentes herramientas de recogida de datos como la observación participante, el cuaderno de campo, las conversaciones informales, el grupo focal y las encuestas.

A través de las encuestas, los participantes manifestaron la carencia de una escucha activa y reclamaban necesidad afectiva de su acompañante. Sin embargo, el indicador "*me gusta pasar tiempo juntos*" ha sido positivo, lo que es favorable porque permite proponer espacios de socialización intergeneracionales.

Como datos cualitativos nos quedan los testimonios diarios de los participantes recogidos en el cuaderno de campo.

Ledys, abuela de Juanes, expresaba que olvidaba sus problemas mientras bailaba. Algunas músicas utilizadas le recordaban a su país y se sentía feliz de poder compartir con su nieto esta experiencia.

Francisco con una actitud impoluta demostraba a su nieto que era capaz de todo, se tiraba por el suelo para interpretar en la creación colectiva, y Carlos, su nieto, no podía sentirse más orgulloso.

Ali, expresó en un corro reflexivo que estaba muy contento de poder ver a un adulto más de 50 minutos sin mirar el móvil. Nos dejó impresionados por esa observación y pudimos extrapolar que los niños son un reflejo de los que ven de sus mayores.

En definitiva, todos los mensajes fueron muy positivos y su participación y entrega nos hizo creer en esta propuesta artística.

A pesar de ello, somos conscientes de que los resultados no son concluyentes porque son limitados, pero desde una óptica positiva nos da esperanza para continuar en esta línea de investigación con la posibilidad de un resultado más preciso y diverso.

Conclusiones

Esta experiencia nos lleva a concluir la necesidad de este proyecto artístico intergeneracional y la dificultad de contar con participantes. La danza es una herramienta desconocida y estigmatizada como un arte

poco accesible, por ello debemos continuar en su democratización y fomentar su poder social tal y como promueve la *Community Dance*.

Por otro lado, reivindicamos la necesidad de colaborar con entidades como Madrid Salud, que da cabida a proyectos artísticos para promover la salud comunitaria. Además, valorar el reconocimiento que Madrid Salud ha otorgado a la danza como herramienta innovadora. Consideramos muy necesario crear lazos de unión entre profesionales sanitarios y artísticos para mejorar la calidad de vida de nuestra comunidad.

Por último, tratamos de continuar en esta línea de investigación con más fuerza e ilusión porque, si algo nos ha enseñado el COVID-19 es que, lo importante es obtener alianzas afectivas para evitar la soledad y el aislamiento, utilizar el arte como medio de evasión y disfrute, y conectar cuerpo y mente para un óptimo bienestar psicofísico.

Referencias Bibliográficas

- Haselbach, B., Muntañola, J., Regner, H. Sanuy, M., Pelegrín, A. M. (1979). *Música y Danza para el niño*. Madrid: Editorial Instituto Alemán.
- López, M.T., González, V., y Sánchez, A.J. (2015). *Personas mayores y solidaridad intergeneracional en la familia. El caso español*. Madrid: Ediciones Cinca. Colección Acción Familiar.
- Morales, E. (2016). *Nuevos formatos educativos para la comunidad en centros de arte. De los talleres de familia a los talleres intergeneracionales: un estudio de caso en Matadero-Madrid*. Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.
- Pastor, R. (2012). *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar*. Tesis Doctoral, Facultad de Educación, Universidad Complutense de Madrid.

DANZA Y SALUD

Laura Armas Junco

Introducción

Según la Real Academia Española de la Lengua (RAE), pandemia: del griego πανδημία *panḗmía* "reunión del pueblo", es una enfermedad epidémica que se extiende a muchos países o que ataca a casi todos los individuos de una localidad o región. Las principales características de una pandemia son el origen y la propagación, la rápida expansión y los cambios medioambientales, naturales (ciclos climáticos) o inducidos por las personas, pudiendo provocar alteraciones en los ecosistemas y favorecer la aparición de nuevas enfermedades.

La pandemia por el covid-19 obligó a cambiar las rutinas, los modos de vida y la comunicación. Ante ese declive moral, la sociedad se refugió en el arte como forma de evasión ante una situación incierta. En un primer momento, el coronavirus produjo desconcierto y a su vez que alarma ya que el número de contagiados por covid-19 y el de fallecidos fue muy elevado.

Los músicos, cantantes y bailarines intentaron mejorar el estado anímico de una sociedad abatida por la tragedia e incertidumbre surgiendo nuevas formas de comunicación. Las personas estaban unidas por los aplausos, la música y el baile.

Históricamente la danza ha estado relacionada con la salud y con la enfermedad, consiguiendo un efecto placebo como es en el caso del coronavirus o por el contrario, entendiéndose como síntoma de histeria colectiva, delirios por hambrunas, fiebres altas, enfermedades neurológicas o consumo involuntario de alucinógenos.

En la Antigua Grecia, las enfermedades contagiosas graves se asociaban a castigos divinos. La ira de los dioses producía epidemias. En las *Metamorfosis* de Ovidio y en *La Ilíada* de Homero ya aparecen descripciones de Peste mitológicas.

Método

El objetivo de este estudio fue investigar diferentes momentos históricos en los que se puede encontrar una relación positiva o negativa entre danza y estado de salud físico, mental o social.

Se realizó una revisión bibliográfica sobre la enfermedad del baile o coreomanía, la epidemia de baile de 1518, el baile de San Vito, el tarantismo y las danzas macabras. Se buscaba conocer si existía relación con la pandemia actual.

Resultados

Existe una vinculación histórica entre danza y enfermedad y danza y salud. Actualmente hay una base científica que respalda los beneficios de la danza sobre la salud ya que gracias a ella se liberan endorfinas, dopamina, noradrenalina y oxitocina que son neurotransmisores involucrados en el bienestar. La danza contribuye a la regulación de los niveles de estas hormonas, que son los neurotransmisores claves para no caer en la depresión.

En la epidemia de baile de 1518 (Estrasburgo), las personas bailaban de forma paroxística y morían por agotamiento.

Cuando una persona se muestra inquieta, le decimos despectivamente que parece que tiene el baile de San Vito. El origen de esta expresión está en la invocación que se hacía en la Edad Media a San Vito, contra una grave afección nerviosa que recibió el nombre de este mártir. Hoy es llamada la Enfermedad de Huntington, un trastorno genético hereditario que afecta a los movimientos, pensamiento y comportamiento.

Surgieron diversas interpretaciones sobre estos fenómenos colectivos. Según las primeras teorías, podía ser una maldición de algún Santo. A veces, bailaban en procesión hasta las ermitas en donde rezaban pidiendo su curación.

Al ritmo de la música se reduce el estrés y la ansiedad, ya que ayuda a expresar emociones. La danza estimula áreas como el hipocampo: un área asociada a la memoria, la capacidad espacial, la coordinación del cuerpo y las emociones. En nuestro cerebro se activan circuitos neuronales motores y sensoriales.

Conclusiones

La danza facilita la expresión de sensaciones, sentimientos y estados de ánimo a través del movimiento. Previene enfermedades crónicas y mejora la capacidad respiratoria y cardiovascular ya que combina ejercicios aeróbicos con ejercicios de soporte de peso.

El covid-19 supuso meses de confinamiento, lo que hizo que surgieran nuevos espacios para la danza y formas de expresión con ausencia de contacto físico. La actividad física permitió prevenir, mejorar y potenciar el bienestar físico, psicológico y social.

Referencias bibliográficas

- Agustín, C. (2014). Manías danzantes (I): el Tarantismo. <https://naukas.com/2014/08/26/manias-danzantes-el-tarantismo/>
- Balletti, R. (2020). Enfermedades epidémicas y pandémicas: Causas, cronología e implicaciones socioculturales. https://analesranf.com/articulo/8603_04/
- Cordellat, A. (2017). Coreomanía, bailar hasta la muerte. <https://www.webconsultas.com/curiosidades/coreomania-bailar-hasta-la-muerte>

COMUNICACIONES ORALES

Danza, Antropología y Sociedad

Moderadoras Dra. Carmela García García y Dña. Catalina
Castro Colomer

CUERPOS FEMENINOS VULNERABLES A CAUSA DE LA PANDEMIA, LA DANZA COMO HERRAMIENTA PARA EL BIENESTAR EN HERIDAS EMOCIONALES.

Beatriz Castaño Jumela

La investigación se centra en la mujer, en aquella inmersa en problemas emocionales y heridas sociales.

Mujeres en situación de riesgo en exclusión social, aquellas que integran un grupo de mujeres que quieren acceder al mundo laboral, pero por motivos de discriminación y desigualdad no pueden, aquellas que sufren o han sufrido violencia de género, jóvenes que han abandonado sus estudios de manera prematura, inmigrantes, ex toxicómanas, reclusas o exreclusas, minorías étnicas.

De este modo, se propone seguir una línea de investigación en la que se pueda incidir en este grupo de personas a través de la práctica de talleres de danza, que se conviertan en una ocupación del tiempo libre y poder realizar una actividad que permita el trabajo en equipo, para poder fomentar sus valores y potenciar su autoestima; así también, lograr un desarrollo personal y emocional que aumente su motivación vital y les genere un estado de bienestar para mejorar sus pensamientos y hábitos destructivos, que les habilite la toma de mejorar sus decisiones y un equilibrio emocional en aumento. En definitiva, buscar las herramientas para lograr su empoderamiento a través de la danza. Se pretende que alcancen un bienestar físico y mental en un ambiente controlado y armonioso, para guiarles sobre valores de una vida saludable.

Se pretende, por lo tanto, potenciar un desarrollo de la inteligencia social, estudiada por Goleman (2006) y considerada la nueva ciencia de las relaciones humanas, ya que, de acuerdo con sus indagaciones, una persona socialmente hábil podría reconocer las energías emocionales hostiles y orientarlas para que se tornen positivas.

Estas teorías ayudan a analizar y nos inspiran en el proceso de investigación de nuestros agentes participativos, no solo focalizándose en el problema individual del participante, sino creando un vínculo social,

biográfico e histórico social en términos sociales micro y macro. De ahí que hagamos un recorrido a lo largo de la historia de la situación social de la mujer, la cual, se ha visto sometida a circunstancias de exclusión social, creadas por una desigualdad de género.

A comienzos de los años 70, la categoría *género* se incluye en las investigaciones científicas. Utilizando la diferenciación entre sexo biológico y género (Ramírez, 2008). Por su parte, la OMS reconoce que el concepto género tiene funciones, comportamientos y atributos que la sociedad considera apropiados para los hombres y otros para las mujeres, generando en circunstancias desigualdad de género y creando unos roles de género, que se generalizan en roles femeninos y roles masculinos y se les asigna a las personas desde la infancia de manera específica, en sus comportamientos, conductas y actividades (Varela, 2008). Estos roles de género son establecidos por un sistema patriarcal, que margina a la mujer a un segundo plano.

A pesar de los esfuerzos en la lucha por la igualdad y la no violencia del hombre hacia la mujer se sigue atentando contra la integridad, dignidad y libertad de las mujeres. Luchando contra ello, debemos destacar el movimiento más actual *#MeToo*, que surge en octubre de 2017, para denunciar el acoso y las agresiones sexuales. Pero unos años antes en 2006, Tarana Burke activista social, comienza a usar la frase *#MeToo* como expresión para promover el empoderamiento entre las mujeres de color abusadas sexualmente.

Por otro lado, el proyecto de investigación que vamos a realizar en Fundaciones y Asociaciones dedicadas a la violencia de género o en situación de herida emocional, ha tomado un paréntesis para realizar los talleres de danza y expresión corporal, son la base fundamental en la investigación de la tesis doctoral. No obstante, esta investigación doctoral incluye un trabajo de campo, para el cual, se ha realizado un estudio piloto -cuerpos femeninos vulnerables a causa de la pandemia.

La actividad estaba abierta a toda persona que tuviera la necesidad de realizar una clase de danza, debido a la situación de aislamiento social

derivado de la pandemia de Covid-19, y que quizás han podido sufrir episodios traumáticos. Consiste en realizar una clase de danza grabada en vídeo y un cuestionario con preguntas abiertas, donde se indaga en su situación física-mental en ese periodo de confinamiento, y en qué medida la danza puede proporcionar un efecto de resiliencia comunitaria.

De este modo, se ha realizado un trabajo de campo, que se viabiliza a través de una muestra compuesta por 18 mujeres de edades comprendidas entre los 24 y los 57 años. Esta práctica se realizó en los meses de abril y mayo de 2020 de manera voluntaria.

Los resultados evidencian que la mayoría de los agentes presenta un cuadro de miedo debido al cambio, y ansiedad producida por la incertidumbre social en las que se han visto sometidas durante el confinamiento domiciliario.

Por otra parte, tras realizar el taller, los registros parecen evidenciar que la danza proporciona un estado corpóreo de desentumecimiento que les hace olvidar de las preocupaciones. La danza les genera un estado de relajación y libertad que favorece la introspección positiva de sí mismas.

En conclusión, mediante el proyecto de investigación y desarrollando un interés común en el grupo de participantes no profesionales en la materia -en este caso en el ámbito de la danza-, se les brinda la oportunidad de realizar un tipo de danza no formal y sentirse bailar libremente en un espacio-tiempo determinado, se pretende alcanzar un cambio para la inclusión y bienestar físico, emocional y social, haciendo que la autoestima tome un valor positivo que les haga crecer como personas.

Referencias Bibliográficas

- Goleman, D. (2006). *Inteligencia Social. La nueva ciencia de las relaciones humanas*. Barcelona: Kairós.
- OMS. (2021). *Género*. Obtenido de https://www.who.int/health-topics/gender#tab=tab_2.
- Ramírez, C. (2008). Concepto de género: reflexiones. *Ensayos* (23), 307-314. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3003530>

Tarana Burke: empoderamiento a través de la empatía. (7 de agosto de 2020). *Valor Compartido*. Obtenido de <https://valor-compartido.com/tarana-burke-empoderamiento-a-traves-de-la-empatia/>

Varela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.

EL TANGO COMO DANZA SOCIAL Y CONTEMPORÁNEA

UN PUENTE ENTRE LO POPULAR Y LO ACADÉMICO

Cristina Cortés

Resumen.

El Tango de hoy es hijo de un baile popular y la danza académica, que se enamoraron a primera vista. Este trabajo es un análisis de la complejidad técnica del tango y en particular de los "saltos en tango"; de su aporte a la sociedad y cómo se ha ido forjando a partir de lo popular y lo académico. Es un estudio comparativo que parte de mi experiencia como bailarina de tango, danza contemporánea y clásica, especializada en la fusión de estos estilos. El abrazo permanente en el tango lo hace particularmente complejo y su práctica, es una "práctica de democracia" en un amplio sentido.

"La danza moderna es un poco elitista en un punto y la danza tango es demasiado popular, se va quedando como muy terrestre. Entonces al unir las dos cosas, lo que yo llamo unir el cielo con la tierra, se va formando una nueva danza que tiene más que ver con la realidad" (Stekelman, 2021).

Método

He observado y analizado teóricamente a partir de la práctica, las estructuras, elementos y procesos de enseñanza propios del tango, comparándolos con los de la danza clásica y contemporánea. También he profundizado en las particularidades del trabajo de "saltos en tango", a partir de una investigación práctica y comparativa, realizada en 1997 junto Luis Bruni (bailarín clásico y de tango), bajo la supervisión pedagógica de Graciela González (bailarina, pedagoga e investigadora de tango). Concluyo esta investigación realizando entrevistas y consultas bibliográficas

Resultados

El tango es una danza popular de pareja y de improvisación. Se baila en salones de baile a los que se denomina "milongas", que se rigen por un sistema de organización del uso del espacio, para facilitar la improvisación. Nace en Buenos Aires y Uruguay a principios del siglo XX. Desde el comienzo ha subido a los escenarios y adoptado sus reglas, entre ellas "la coreografía". A lo largo del siglo XX, se ha ido desarrollando y alcanzando altos niveles de virtuosismo. Pasa de un sistema de enseñanza por imitación a un sistema con una didáctica y análisis profundo del movimiento. Su evolución y reconocimiento mundial, se deben a la influencia y los aportes fundamentales del espectáculo "Tango Argentino" de Claudio Segovia y Hector Orezza, de Juan Carlos Copés y María Nieves, Gloria y Eduardo Archimbaum en los años 80. Más tarde, a los cuatro pilares del destape pedagógico de los años 90: Rodolfo y Gloria Dinzel, Gustavo Naveira y Graciela González. Como así también a la Compañía "Tangokinesis" de Ana María Stekelman, quien reúne el tango y la danza contemporánea en una nueva forma de representar el tango. Otros factores de evolución son los cambios sociales y de paradigmas, que producen por ejemplo el Tango Queer: donde se puede bailar cambiando los roles y entre personas del mismo género. También se encuentran propuestas escénicas que utilizan el tango como lenguaje de movimiento, despojado de las formas habituales de representarlo, asociadas a la cultura argentina y que se rigen por patrones "heteronormativos, machistas y patriarcales".

En cuanto a los aspectos técnicos específicos del tango, nos encontramos con dos cuerpos enfrentados unidos por un abrazo y cuatro piernas. Este dúo desarrolla una danza del "caminar juntos", con infinitas posibilidades y combinaciones. Hay un guía que es eje de la pareja y un seguidor/a que se considera en "relación de giro constante con el eje", ya que se desplaza como si fuera un satélite de éste. El seguidor/a realiza un paso adelante cruzado en relación al eje uno al lado y uno atrás, lo que Gustavo Naveira llamó "código de marcha". Estos cruces provocan un movimiento espiralado y en oposición. El sentido del giro puede ser

hacia la derecha o a la izquierda del guía. La comunicación en la pareja para la improvisación se produce a través del torso y el abrazo de ambos y se denomina "marca". Ambos están permanentemente en relación de avance hacia el otro. La marca, nace de la intención de caminar que se inicia en los pies del guía, transmite ese impulso a través de su torso al torso del seguidor/a, y termina en la punta de su pie, ejecutando el paso juntos. Esta marca se complejiza si le sumamos un movimiento en espiral desde el torso del guía. Estos espirales provocan cambios de dirección del seguidor/a y cambios de "sistema paralelo (cuando la pareja camina en espejo) a cruzado (cuando van las piernas en relación cruzada al estar enfrentados)". En cada cuerpo hay una disociación constante en relación al peso que se proyecta en direcciones opuestas desde el centro hacia tierra y hacia arriba. También tenemos disociación entre la pierna de apoyo que es parte del eje con la pierna libre que tiene disponibilidad para ser guiada en diferentes direcciones. Esta comunicación que he descrito, debe mantenerse incluso cuando se está haciendo coreografía y también en los "saltos en tango". La transmisión del salto se realiza desde la invitación al salto del guía/soporte al otro que es seguidor/ejecutor del salto. Esto se transmite a través del apoyo de las manos y puntos de contacto del abrazo. Toda combinación de pasos que se hacen en el suelo se puede proyectar en el aire. Por lo que, cuando aparecen los espirales y al mantener el abrazo en el aire, las piernas del seguidor/a "vuelan". El resultado del salto es complejo y único en relación a saltos de partenaire de otras técnicas.

Conclusiones

En cuanto a la complejidad técnica, el tango trabaja en profundidad principios de movimiento similares a los de la danza contemporánea y clásica, como la disociación, espirales, peso, apoyos, tiempo y energía, uso del espacio individual, en pareja, grupal y niveles espaciales. La diferencia es el "abrazo permanente", que le da su particular poesía y hace que todos estos elementos lleguen a un alto nivel de sutileza y

complejidad. En relación a los valores que aporta a la sociedad y al mundo de la danza, como decía Rodolfo Dinzel, es una danza de "libertad, igualdad y fraternidad". "Libertad" por ser una danza de improvisación; "igualdad", por la relación que se establece entre la pareja, que exige "hacer juntos", y porque en la milonga conviven diferentes clases sociales, edades y niveles culturales. "Fraternidad", por el trabajo en "equipo" que promueve, tanto en la pareja como en la pista de baile. Considero al tango como un "puente entre lo popular y lo académico" porque ha sido construido, enriquecido y nutrido por ambos mundos. Acerca al bailarín académico al origen de la danza que "es popular" y al bailarín de tango, lo invita a un mayor desarrollo de sus habilidades. Su evolución está viva en la medida que evoluciona la vida sociocultural de las personas, se renueva su forma de representarlo y de practicarlo.

El Tango es una metáfora exquisita de las relaciones humanas, su práctica las actualiza y las pone en escena. Desde esta mirada es mi aporte y mi intención seguir creando y renovando esta "danza de comunicación y encuentro".

Referencias bibliográficas:

- Dinzel, R. (2008). *Tango. Una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires, Argentina:Corregidor.
- Laguna, A. (2019). Graciela González: Experiencia corporal y cambio generacional en el tango tradicional.©*European review of artistic Studies*, 10(3), 1-15.doi: ISSN 1647-3558 <https://doi.org/10.37334/eras.v10i3.210>
- Liska, M. (2008). Cultura popular y nuevas tecnologías: El baile del *Neo-tango*.*Revista del Centro Cultural de la Cooperación*, 2. Recuperado a apartir de <https://www.centrocultural.coop/revista/2/cultura-popular-y-nuevas-tecnologias-el-baile-del-neo-tango>
- Nanni, D. y Lovisolo, H.R.(2011) La Visión Científico - Pedagógica del Tango y de la Samba en la Obra de Rodolfo Dinzel y en las Teorías de Laban. *Motricidad Humana*, 12(1), 40-50.

Otras fuentes:

Stekelman, A.M. Ana María Stekelman, 12 de junio 2021.: "Es la mirada del público la que hace bailar". *Revista Ñ*. Recuperado de https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/ana-maria-stekelman-mirada-publico-hace-bailar_0_SJByZHkZG.html

Entrevista a Graciela González, bailarina, pedagoga e investigadora de tango (2021).

Entrevista a Victorio Pugía, músico, profesor, milonguero y alumno de "Los Dincel" (2021).

BAILES DE MÁSCARAS EN LA CIUDAD DE HUESCA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Inés Turmo Moreno

Introducción

A lo largo de la historia moderna, la celebración de bailes de máscaras fue una constante en las cortes europeas como evento social y cultural. En España, esta tradición tuvo que enfrentarse con las reticencias de la jerarquía eclesiástica cuya influencia supuso repetidas prohibiciones o limitaciones las cuales duraron hasta bien entrado el siglo XIX. Podemos aventurar que la ciudad de Huesca no fue una excepción, teniendo en cuenta la información de la que disponemos relativa a los diferentes espacios escénicos y crónicas de fiestas conservada en los archivos locales.

La relación del siglo XIX español con los bailes de máscaras viene determinada por los vaivenes políticos del periodo. Durante las primeras décadas hubo una sucesión de prohibiciones y autorizaciones, dependiendo del gobierno que ostentase el poder. La celebración de dichos bailes se limitó al reinado de José I y al Trienio Liberal, encabezado por Rafael de Riego. Las distintas restauraciones en el poder del monarca Fernando VII fueron, por el contrario, períodos de prohibición. La llegada a la regencia de María Cristina supuso el fin de las prohibiciones hasta la Guerra Civil y la dictadura posterior, manteniéndose, no obstante, numerosas limitaciones.

El contexto decimonónico oscense está caracterizado por una disolución tardía del Antiguo Régimen. La llegada del ferrocarril en la década de 1860 supuso la mejora de la comunicación de la ciudad prepirenaica con el resto de España, lo que trajo la industrialización y la puesta al día de las tradiciones culturales que durante décadas se estaban gestando en el país. La aparición de la clase obrera y de las nuevas burguesías industriales conlleva la creación de nuevas formas de ocio,

además de la imitación de las diversiones de la clase privilegiada, muy presentes en la ciudad de Huesca.

Método

Para el presente trabajo se ha decidido utilizar una metodología etnográfica basada en el estudio social de la población oscense y el impacto cultural en la misma de las tradiciones sociales importadas de las capitales españolas con el fin de profundizar –de forma sintetizada– en la celebración de bailes de máscaras, tanto populares como aristocráticos, en la capital altoaragonesa.

Resultados

La escasez de documentación referente a bailes de máscaras es una constante durante todo el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, existen algunas fuentes que pueden dar una idea del tipo de celebraciones que se realizaban. Desde el Bando de Prohibición del Corregidor de Huesca de 1828 y la mención a bailes de máscaras de la junta del gobierno del 13 de febrero de 1837, parecen sucederse diversas celebraciones de bailes en la ciudad festejándose en distintos emplazamientos.

Tras analizar las fuentes disponibles y, en concreto, documentación sobre funciones públicas fechadas en 1851, se sabe que el Teatro Principal de la ciudad era arrendado anualmente por personajes ilustres de las clases adineradas oscenses para la celebración de bailes privados de máscaras durante la época de carnaval. A la par de estos eventos aristocráticos hay constancia de solicitudes por parte de artistas locales, como el director de orquesta Miguel Porta, para utilizar la Plaza de Toros con el mismo fin, pero en horario de tardes con precios más populares lo que indica que no había competencia entre ambos eventos puesto que estaban destinados a grupos sociales diferentes.

Aunque no se dispone de ninguna información relativa a ello, es muy posible que el tipo de danzas en los eventos aristocráticos fueran

contradanzas, minuetos o rigodones a semejanza de los estilos imperantes en España y más concretamente en Zaragoza, pues algunos de los asistentes pudieron participar en los eventos de la capital aragonesa e importar la tradición a Huesca. En cualquier caso, a lo largo del siglo se introducirán nuevos formatos de baile surgidos de los sentimientos nacionalistas imperantes en Europa que se extenderían por toda España gracias al intercambio cultural y a la presencia escénica de muchos de estos bailes en representaciones teatrales. Huesca no fue ajena a esta tendencia a través de una rica programación en el Coliseo de la ciudad, donde los ciudadanos de a pie pudieron disfrutar no sólo de comedias, zarzuelas y obras dramáticas, sino también de distintas piezas de baile. Los valeses, polcas, mazurcas, entre otros bailes de tradición europea, se hicieron habituales y calaron tanto en las clases adineradas como en las populares.

La revolución industrial en Aragón llega en el último tercio del siglo XIX. La construcción de la red ferroviaria y, más adelante, la aparición de la industria azucarera surgida a partir del conflicto de Cuba, permiten que surjan nuevas clases sociales, burguesas y obreras que demandan nuevas formas de ocio. Aunque en la capital oscense ya se disponía de diferentes espacios teatrales y de representación cultural de diversos tipos, a partir de los años 60 comenzaron a consolidarse diferentes salas y espacios donde los nuevos grupos sociales se reunían para imitar los estilos de vida de las clases altas. Esto se ve reflejado en la celebración de los bailes de máscaras, de los cuales hay mayor documentación en este periodo gracias a la reorganización del archivo municipal en 1869 y a la aparición del Diario de Huesca en 1875.

En primer lugar, los bailes celebrados en el teatro mantuvieron su dinámica tradicional de arriendos anuales –especialmente por miembros reconocidos de la alta sociedad como el músico Valentín Gardeta–. En estos arriendos se intuye, a partir de epígrafes como el de “devolución intacta”, que se incluía la posibilidad de utilizar decorados del teatro, que

se encontraban almacenados en el recinto para las diferentes funciones teatrales, para los bailes. Es evidente, al igual que interesante, la gran preparación que requerían este tipo de eventos y la gran disponibilidad que tenían los invitados al poder acceder a todo el atrezzo y material escénico del que disponía el teatro. En estos espacios de mayor herencia social y tradición dancística estilizada, podemos entender la adaptación coreográfica de los bailes sociales anteriormente mencionada, que evolucionan a través de las diferentes modas y de los espectáculos que llegaban a la ciudad.

En el último tercio del siglo XIX aparecerán las sociedades de recreo, que en un primer momento centraban su actividad en el antiguo Salón Oriental, Teatro Viejo donde se localizaba el corral de comedias construido en el siglo XVII. Progresivamente fueron apareciendo cafés y espacios de ocio y estas sociedades trasladaron sus actividades a estos lugares. Los bailes fueron su principal actividad y el objetivo común para todas ellas, con independencia del motivo de su creación.

Mientras las clases altas continuaron celebrando sus bailes en el Teatro Principal de la ciudad, esta nueva burguesía industrial, organizada en sociedades, fue celebrando bailes sociales –especialmente en el periodo de carnaval– en diferentes locales de la ciudad. A partir del año 1881 las sociedades aumentaron en número, a la par que la celebración de los bailes se convirtió en un fenómeno multitudinario. La sociedad denominada “La Delicia Oscense”, una de las que mayor actividad tenían, se hizo con el control del Teatro Principal, convirtiendo el carnaval en un espectáculo y competición de sociedades.

Además del teatro de la ciudad y los locales de las Sociedades, aparecerá un nuevo espacio para la celebración: La Plaza de Toros. Este fenómeno de reutilización del espacio taurino ya se realizaba durante el siglo anterior, sin embargo, a partir de la segunda mitad del XIX, tanto en Huesca como en otras ciudades aragonesas, estos espacios serán

adaptados para la celebración de estos festejos de origen noble por parte de las clases populares.

Esta popularización de los bailes se puede apreciar ya en los mismos precios de las entradas pues los bailes del teatro, más elegantes y destinados a las clases altas, costaban 6 reales, mientras que los celebrados en la Plaza de Toros costaban sólo 1 real de vellón. Las celebraciones en la Plaza de Toros también evolucionaron. Aunque cada sociedad tenía su rango social y no todas disponían de los mismos privilegios, pues había diferentes tipos de entrada y diferentes locales, los habitantes menos privilegiados continuaron acudiendo al recinto taurino donde los bailes de máscaras se convirtieron en encuentros musicales de gran envergadura denominados Bailes-Paseo.

Al contrario de los bailes de Sociedades, estos se realizaban en horario de tarde y dependían de las inclemencias del tiempo. Sin embargo, hubo años que se realizaron hasta un total de nueve bailes. Al contrario que los bailes de los teatros, acompañados por pianistas, la música de los bailes-paseo estaba interpretada por la Charanga Oscense y gracias al Diario de Huesca podemos ver qué tipo de bailes se realizaban: valeses, mazurcas, polcas, chotis y jotas. Este espacio dejó de utilizarse para pasar a frontones y cafés en la primera mitad del siglo XX, especialmente por varias olas de frío, pero también por la adecuación de los nuevos espacios.

Las limitaciones gubernamentales estuvieron presentes durante toda la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo, ya no aparecieron más prohibiciones. Lo más curioso es que muchas de estas medidas mantuvieron una similitud destacable con las limitaciones que el Conde de Aranda impuso en los bailes madrileños del siglo XVIII. Esta semejanza entre las medidas durante dos siglos parece dar a entender que el comportamiento social en estos eventos no varió a pesar de la sucesión de prohibiciones. Sin embargo, en el último cuarto del siglo XIX, parece que el comportamiento de los oscenses mejoró de una forma casi

idílica según las crónicas publicadas en el Diario de Huesca desde el año 1875. Por todo ello, desde el bando del alcalde Manuel Camo en 1872, no volveremos a encontrarnos una nueva publicación de reglas.

Los bailes de máscaras desaparecieron de la capital oscense a la vez que en el resto de España con la Guerra Civil y posterior periodo de dictadura. A pesar de la celebración privada de diferentes bailes sociales por parte de la oligarquía gobernante, los bailes de carnaval fueron rechazados por el dictador, que recuperó las razones para la prohibición que la jerarquía eclesiástica aducía en el siglo XVIII, lo que dio pie a la pérdida de la tradición dancística e impide su recuperación en la actualidad.

Conclusiones

Los bailes de sociedad, en los que se incluyen los bailes de máscaras, son un fenómeno dancístico relevante, tanto para entender las relaciones sociales a lo largo de los siglos como el intercambio cultural a niveles nacional e internacional. Aunque en España las prohibiciones estuvieron a la orden del día, en los periodos de autorización se publicaban los llamados “libros de contradanzas” donde se ilustraban los diferentes bailes a realizar durante las celebraciones de Carnaval, lo que demuestra el conocimiento de la disciplina que la sociedad tenía.

A través del análisis de los bailes en la ciudad de Huesca queda patente que la tradición de estos eventos no era exclusiva de las grandes ciudades como Madrid, Barcelona o Valencia, habitual objeto de estudio. La presencia en la periferia de los bailes de máscaras resalta la importancia de estos eventos en las relaciones sociales.

Referencias bibliográficas

RAMÓN SALINAS, J. (2014) Ocio y cultura en Huesca durante la Restauración (1875-1902) a través de las publicaciones periódicas locales. Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza (UNIZAR), Departamento de Historia del Arte.

Fuentes documentales:

Archivo de la Diputación Provincial de Huesca: Comisión (5 de enero de 1905) Ref: D-4494/67; Cuentas de Bailes de Carnaval (1906) Ref: D-4495/12; Cuentas de ferias de Máscaras (1904) Ref: D-4494/7; Junta de Gobierno (13/2/1837) Ref: D-4690; Arriendo del Teatro Principal (1930) Ref: 00017/017; Autorización al Montepío (1929) Re f: 00007/006

Archivo Municipal de Huesca: CAMO, M. (1872) "Bando de orden".; Archivos de Plaza de Toros (1864) 12/2 y 10/2; Documento sobre funciones públicas (1851)

Sección: "Espectáculos" (1875-1936) Diario de Huesca, Hemeroteca. Recuperado de: [http:// hemeroteca.diariodelaltoaragon.es/](http://hemeroteca.diariodelaltoaragon.es/)

ANTECEDENTES (DE) COLONIALES DE ACTUALES AXIOLOGÍAS CORPORAL-DANZARIAS EN LA "HISTÓRICA RELACIÓN DEL REYNO DE CHILE", 1646.

Mónica Pinto Verdugo

Introducción

En el actual Chile neoliberal, los modos de uso corporal y las prácticas danzarias se observan y vivencian jerarquizadas en un eje valorativo culto-popular, que hegemonícamente relaciona a lo culto con lo central, parámetros europeizantes, poderes políticos, económicos, y culturales; y asocia a lo popular con lo periférico, marginal, y prácticas censurables.

Las valoraciones culto-popular se presentan constantemente en la historiografía de la danza chilena; y se observa una mayor frecuencia mientras más antigua es la historiografía revisada, presentándose un máximo durante el período de conformación del Estado-Nación, (1810-1925), pues la elite, inspirada en el ideario de la ilustración, impulsó una culturización del pueblo con pretensiones civilizatorias/moralizantes.

Desde enfoques de/descoloniales (Mignolo, 2010), se indaga si el actual eje culto-popular posee antecedentes durante la conquista y colonia españolas. Para ello se analizó la "Histórica Relación del Reyno de Chile" (1646), primera crónica dedicada exclusivamente al país, y la primera escrita por un chileno, el jesuita Alonso de Ovalle, lográndose documentar la prolongación de rasgos coloniales en nuestras actuales axiologías corporales.

Método

Fundamentadas en el reconocimiento del carácter ficcional de todo discurso historiográfico (Tambutti y Gigina, 2018, pp. 158), desde un prisma absolutamente interpretativo, y utilizando métodos pos críticos (Mateo Palmer, 1995) que validan el construir un relato explicativo coherente y creíble por medio de la hibridación entre historia y creación, se entremezclaban técnicas de investigación histórica, geográfica, y de

creación de personajes, para entretejer una narración que ejemplifique y evidencie grados de ligazón entre valoraciones corporal/danzarias expresadas en 1646 y el actual eje culto-popular.

Resultados

Los chilenos hemos permitido un modelo de desarrollo neoliberal que ha territorializado diferencias de clases y grupos socioeconómicos; y como la danza funciona dentro del mercado, queda afectada y es parte de dichas desigualdades, por lo cual, las escuelas de Danza se concentran en los sectores más pudientes de la sociedad/ciudad, situación que fue documentada por medio de cartografías.

Este contexto de segregación entrega un prisma que remoja y remueve el análisis crítico de la historiografía danzaria chilena, pues surge la interrogante de si una sociedad segregada puede generar/practicar un arte no segregado. Como respuesta se obtiene que es posible documentar que la valoración culto-popular y la hegemonía de la élite ha permeado a toda la historiografía danzaria chilena, lo cual, se ejemplificó para cada uno de los tres períodos propuestos para la escritura de la historia de la Danza en Chile: a) Período de historización profesional, que iniciado el año 2007 es el más reciente. Contiene a historiadores profesionales o investigadores de las ciencias sociales que enfocan su quehacer específicamente hacia/en la danza, práctica que acontece por primera vez en la historiografía chilena. Fue ejemplificado con citas desde Cifuentes (2007). b) Período ensayístico desde la institucionalidad danzaria. Inicado en la década de 1940 con la instauración de la danza como carrera en la Universidad de Chile, lo conforman profesores, bailarines, o periodistas, que escriben sobre espectáculos de danza universitarios o sobre sus procesos danzarios personales o grupales. Se documentó con Montecinos (1961). Y, c) Período ensayístico de conformación del Estado-Nación (1810-1940), durante el cual, intelectuales que participan del proceso de independencia y de implementación de la República, escriben de manera marginal sobre danza, ya sea en artículos de opinión, crítica de espectáculos, o en la

sección de música o teatro de capítulos de libros. Se documentó con artículos de opinión de Andrés Bello respecto de las Chinganas y el teatro. (Bello, 1832, y Bello 1838, contenido en: Instituto de Chile, 1982). Todos los ejemplos presentados tienen en común la primacía de estéticas y modos y usos corporales de las clases altas, a la vez que asignan sólo a la élite un rol preponderante en el proceso de institucionalización danzario, siempre sobre las prácticas populares, las cuales, desde el primer período historiográfico a la actualidad quedan afectas a erradicación, menosprecio, y censura, y durante los otros dos períodos posteriores son subordinadamente valoradas desde procesos de folclorización y/o patrimonialización, cuya lógica de producción se relaciona con su funcionalidad en la construcción y reproducción del imaginario nacionalista homogeneizante del poder instituido.

Para buscar antecedentes similares lo más atrás posible, desde Bello (1832) se saltó hasta Ovalle (1646). Era predecible la perspectiva de conquista y colonización en el texto de Ovalle, pero inesperadamente desde las primeras páginas sorprendió la emergencia de un relato corporal desde un texto no escrito con este fin, situación que se explica dada la relación entre el texto y el prisma utilizado para su lectura/interpretación. Así, Ovalle (1646) contiene a un relato corporal que, acorde a su contexto, opera rigidizando y subordinando narrativamente a las corporalidades originarias. Sintetizando, sólo presentaré dos ejemplos: 1) La primera lámina que muestra a un cuerpo corresponde al árbol prodigioso de Limache, en cuyas formas naturales se observó la imagen de Cristo casi de tamaño natural. Así, la primera gráfica corporal que aparece en el universo de Ovalle, es un cuerpo masculino, crucificado, sufriente, de formas rígidas, reprimido, moribundo y semidesnudo, paradigma de dogmas cristianos. Este cuerpo en ningún caso es un cuerpo fuerte, hábil, danzante, luchador, y/o gozador de los placeres de esta vida. Es un cuerpo más cercano a la verticalidad del ballet, que a la redonda libidinosidad asignada a las antes chinganeras danzas del bajo pueblo, y a las hoy relacionadas, por

ejemplo, con el reguetón. 2) La primera acción corporal que descrita en la obra de Ovalle nombra a una parte del cuerpo, es la siguiente:

"y motivos de alabanza al común Señor, que en poco más de un siglo, se ha dado a conocer, y a adorar a tanta variedad de Naciones, hasta obligar últimamente a que le doble la rodilla el poderoso e indómito Araucano, que tantos años hizo guerra, resistiendo a la predicación del Santo Evangelio" (de Ovalle, 1646, p. vii).

El simbolismo de esta primera acción se proyecta hasta la actualidad: obligación de doblar la rodilla, de sometimiento y marginación del cuerpo que habita estas tierras, desde/por otro que se posiciona como dominador, antes por procesos de conquista y colonización, hoy por colonialismos expresados en diferencias de clases o grupo social.

Conclusiones

Se plantea que la toma de conciencia de la presencia de jerarquizaciones corporal-danzarias desde el primer escrito histórico chileno, promueve una actitud crítica en toda práctica de escritura/lectura actual, con el objetivo de no contribuir a la irreflexiva (re)producción de procesos de dominación simbólica asociados a parámetros estéticos y narrativos de las elites. Por lo tanto, la danza y su historiografía, como producto y productora de un todo social/cultural/histórico/político/económico, pueden (y deben) colaborar en (con)MOVER a la subjetividad moderna y su narrativa.

Referencias bibliográficas

- Bello, A. (1832). Columna de opinión. El Araucano. 7 de enero.
- Cifuentes, M. (2007). Historia social de la Danza en Chile. Santiago: LOM.
- de Ovalle, A. (1646). "Histórica relación del Reyno de Chile". Roma: Francisco Caballo.
- Instituto de Chile. (1982). Homenaje a Don Andrés Bello. Santiago: Editorial jurídica de Chile.
- Mateo Palmer, M. (1995). "Ella escribía poscrítica". La Habana: Casa Editora Abril.
- Mignolo, W. (2010). Desobediencia epistémica. Buenos Aires: Del Signo.
- Montecinos, Y. (1961). Historia del Ballet en Chile. Revista Musical Chilena, 15(75).
- Tambutti, S., y Gigena, M. (2018). Memórias do presente, ficções do passado. En R. Guarato (Ed.), Historiografia da Dança. Teorias e métodos. (157-179). São Paulo: Annablume.

COMUNICACIONES ORALES

Danza, Nuevas tecnologías y nuevos modelos de Gestión

Moderadora Dra. Ana Abad Carlés

LA GESTIÓN CULTURAL EN ESPAÑA Y SUS PERSPECTIVAS DE FUTURO TRAS EL COVID-19

Beatriz Garrido López

Introducción

La presente comunicación se fundamenta en mi TFG desarrollado durante el inicio de la crisis sanitaria del COVID-19. La idea que inspiró el desarrollo del mismo fue la de contextualizar la gestión cultural en España y sus modelos de gestión, reflexionando acerca de la necesidad de un cambio en las estructuras y modelos tradicionales y planteando la situación provocada por la crisis del COVID-19 como posible punto de inflexión. Este último punto hizo que la investigación tomase un enfoque un tanto periodístico, motivo por el cual, el trabajo se sale un poco de la estructura esperada en este tipo de estudios.

Las industrias culturales y creativas son unos de los sectores de mayor crecimiento. La globalización ofrece inmensas oportunidades de enriquecimiento cultural, si bien también genera desafíos en términos de capacidad creativa, acceso y diversidad. El mundo globalizado en el que nos encontramos está rodeado de un entorno digital que ha cambiado y está cambiando las formas de producir, difundir y consumir la cultura.

Estudios constatan cómo este planteamiento no ha sido tenido en cuenta de una manera rigurosa por los agentes culturales más influyentes a nivel económico y político de nuestro país. La adaptación, innovación y reinención, requieren de agentes culturales que apuesten por ello. En nuestro país es posible que estos agentes existan, pero la mayoría de las veces se encuentran en ámbitos muy específicos y con responsabilidades muy limitadas. Se enfrentan a esos nuevos retos con el hándicap del poco peso de las políticas culturales y la reciente profesionalización del sector.

La necesidad que exigía el estudio, de contextualizar la gestión cultural en nuestro país, ha evidenciado el desapego que ha existido entre la administración y la realidad cultural de nuestro país.

La manera de hacer la cultura en España está orientada, en la mayoría de su presupuesto, a grandes instituciones, muchas de carácter patrimonial, y poco a acciones culturales de proximidad, de fomento y promoción de la cultura de apoyo asociativo. Existe un reducido arraigo social de las artes escénicas en nuestro país, con escasa visibilidad y reconocimiento social.

Por lo tanto, el estudio parte del planteamiento de dos hipótesis. Una hipótesis inicial que plantea que en España las políticas culturales no responden a las necesidades reales del sector, y una segunda hipótesis que considera la situación del COVID- 19 como posible punto de inflexión en el tratamiento de las mismas.

Para determinar la validez de las mismas, se hace necesario el diseño de un objetivo principal (plantear nuevos modelos de gestión que puedan adaptarse a las necesidades, estructuras y modos de hacer de la gestión cultural en España) y cuatro objetivos específicos (Hacer un recorrido de la gestión cultural en nuestro país para poder contextualizar su situación actual / Exponer distintos modelos de gestión cultural y comprender su funcionamiento con ejemplos concretos / Manifestar la importancia de las nuevas tecnologías como posible herramienta para revalorizar y conducir la cultura / Documentar el impacto que el COVID-19 ha tenido en el sector y reflejar las primeras acciones, reacciones e impresiones).

Método

La metodología que se ha utilizado es de carácter mixto, con predominio de análisis cualitativo, a través de un estudio documental, de contenido, estadísticas y de información.

La recogida de datos fue llevada a cabo a través de un resumen selectivo y analítico de la documentación para su posterior clasificación, tanto la recabada en formato escrito, como a través de testimonios

orales, de cara a aportar mayor veracidad en la parte del análisis del impacto del COVID-19 en el sector cultural español.

La técnica y procedimiento de análisis de datos se fundamenta en un análisis inductivo, de contenido y de discurso. Se realiza a través de un análisis de contenido de los datos verbales y de los documentos de interés, para iniciar tanto una crítica externa que compara y contrasta la información sobre el contexto sociocultural, como una crítica interna que evalúa la veracidad de cada fuente de información y establece el discurso.

Resultados y conclusiones

Con toda la evidencia recogida y presentada a lo largo de la investigación, se llega a la conclusión de que las políticas culturales no cubren las necesidades del sector y es urgente el diseño de nuevas estructuras y modelos que puedan sostener y fortalecer el tejido cultural de nuestro país. Si bien ya existen modelos alternativos que coexisten con los modelos de gestión rígidos a los que estamos acostumbrados, deben estar más presentes, y desde el ámbito de la gestión cultural, se debe estar atentos a las diferentes dinámicas culturales para poder absorber, conocer e implantar otras maneras de hacer. Es interesante el estudio y planteamiento de estas nuevas maneras para que redirijan al sector hacia un futuro sostenible y menos vulnerable ante los posibles cambios y crisis.

La crisis sanitaria del COVID-19 supondrá un antes y un después dentro del mundo contemporáneo. El efecto de esta crisis global, por tanto, también se está dejando sentir en la cultura, un sector ya de por sí debilitado y sobre el que, en nuestro país, sigue aferrada la etiqueta de "prescindible", lo que lo coloca en una situación más vulnerable en procesos como el que estamos viviendo. Se ha evidenciado un punto de inflexión, una unión sectorial sin precedentes y una reinvención en nuevas maneras de hacer, protagonizado por nuevas medidas de asociacionismo inexistentes hasta el momento y nuevos formatos

digitales que posiblemente (el tiempo lo dirá), hayan llegado para quedarse.

Es importante que, desde los organismos públicos y las instituciones más tradicionales, se fomenten sinergias que incluyan al sector público, privado y tercer sector, apostando por una co-gestión o transferencia de responsabilidades. Es fundamental reflexionar acerca de la realidad de un país que tiene una cuenta pendiente con la cultura y que ha demostrado que tiene recursos y talento suficiente para ser un referente.

Referencias bibliográficas

Aguiar, E. (2014/13). Las industrias culturales y creativas en España. *Universidad autónoma de Madrid*. Recuperado de: <file:///C:/Users/Bea/Desktop/UCAM/ASIGNATURAS/TFG/Artículos/Industrias%20Creativas/Las%20industrias%20culturales%20y%20creativas%20en%20España.pdf>

Arts Professional (2019). *Creative Communities*. Recuperado de: <https://www.artsprofessional.co.uk/magazine/article/creative-communities>

Busquets, J. (22 Junio, 2015). Modos de hacer. Modelos de gestión cultural. *Cultura conectada*. Recuperado de: <https://culturaconectada.com/2015/06/22/gestion-cultural-modos-de-hacer/>

Bustamante, E. (2014). Las Industrias Culturales y creativas. *Manual Atalaya. Apoyo a la gestión cultural*. Recuperado de: <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/industrias-culturales-y-creativas>

Comisión Europea (27 Abr, 2010). *Libro verde industrias culturales y creativas*. Recuperado de: <https://cdeuv.es/documentos/menudocuintern/item/3532-libro-verde-industrias-culturales-y-creativas.html>

Fundación Alternativas (2019). Informe sobre el estado de la cultura en España 2019. *Cultura local, democracia , desarrollo. Observatorio de Cultura y Comunicación*. Recuperado de: <https://www.fundacionalternativas.org/las-publicaciones/informes/el-estado-de-la-cultura-en-espana-2019-cultura-local-democracia-desarrollo>

Liang, E. (2014). Desarrollo sostenible a través del prisma de la creatividad. *Fondo internacional para la diversidad culturalcultura. UNESCO*. Recuperado de: https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/2014_ifcd_brochure3_sp.pdf

- Martinell, A. (2001). La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro. *Cátedra UNESCO de Políticas Culturales y Cooperación*. Recuperado de: <http://148.202.167.116:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1106/La%20gesti%c3%b3n%20cultural%20singularidad%20profesional%20y%20perspectivas%20de%20futuro.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Mead, D. (15 May, 2020) Wanted: a choreographed way out of the coronavirus crisis. *Seeing Dance*. Recuperado de: <http://www.seeingdance.com/choreographing-out-of-the-crisis-16052020/>
- Observatorio de la cultura (24 abril, 2020). Urgente. *Fundación contemporánea*. Recuperado de : http://fundacioncontemporanea.com/wp-content/uploads/2012/10/Observatorio_de_la_Cultura_URGENTE-3.pdf
- Organización de la Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2018b). *Repensar las políticas culturales. Creatividad para el desarrollo*. Recuperado de: https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/gmr_es.pdf

¿LA MUERTE DEL ARTE?

LA VIDEODANZA: UN NUEVO PRODUCTO ARTÍSTICO, UNA NUEVA CONCEPCIÓN DE ARTE

Natasha Rodríguez

El presente trabajo pretende estudiar el fenómeno de la videodanza como producto artístico del presente en el marco de la historia de la Danza. En primer lugar, realizaremos un breve estudio conceptual e histórico que permita entender los elementos propios de este arte, que son diferentes a la producción tradicional pretérita. Luego, analizaremos qué lugar tendría este arte en la Historia de la Danza: ¿se trata de una nueva corriente en el recorrido histórico del movimiento? ¿Podemos enunciarla como corriente en danza, en video, en ambas? Finalmente, estudiaremos los usos y prácticas asociados con esta forma de expresión en el marco del último año vivido por todos, caracterizado por el contexto de pandemia y la mundialización del videodanza como práctica escénica generalizada y potente.

Esta representación artística comprende la hibridez entre danza y video, una obra diferente a la tradicional, donde distintas artes se conjugan de modo armónico para la generación de un nuevo producto. La bailarina, coreógrafa e investigadora Silvina Sperling indicaba en una entrevista: "*Videodanza es un lenguaje artístico híbrido, contemporáneo, transdisciplinar que conjuga las artes del movimiento y las artes audiovisuales en un sentido muy amplio*" (Sperling, S; 2013)

Por su parte, la comunicadora social Lucía Gomez Megías (2018) en su tesis de grado nos habla de una práctica bilingüe, en el sentido en que no se manifiesta solo el lenguaje de la danza, sino también el cinematográfico. Mixtura, colaboración, hibridez, en fin: se trata de un nuevo producto artístico con disciplinas que sufren una transformación, volviéndose porosas en esa colaboración en pos de la producción final.

Siguiendo nuevamente a Gomez Megías (2018), podemos resaltar los elementos característicos de estas obras: uno de ellos es la pérdida de frontalidad, ya que la observación de la obra no será de frente como en lo tradicional, sino ahora podremos llegar a la obra desde distintos ángulos, según qué plano nos quiera mostrar la cámara; ésta juega un rol central, siendo ahora los ojos del espectador y el único medio de llegar a la obra. La cámara en movimiento y la pantalla, entonces, reemplazan la observación humana. Otra característica central es que “es un producto perecedero” (Gomez Megías; 2016: 13), en el sentido en que son obras que perduran en el tiempo por el formato en que son presentadas. En la actualidad, las obras circulan por diversos sitios de internet (Youtube, páginas webs de compañías e instituciones, redes sociales) y están disponibles en todo momento para ser descargadas o bien para disfrutarlas en línea sin una fecha de caducidad; antes, sólo podíamos ver las producciones en vivo y en directo en las salas y sólo nos quedaba el recuerdo de escenas o las sensaciones que esa obra despertó en nosotros. Es por esto también que las obras tienen mayor accesibilidad y cuentan ahora con nuevos públicos: asistimos a la democratización de la obra de danza y, por qué no, del arte.

En síntesis, podemos pensar en tres elementos que cambian a partir de ahora en la videodanza: la forma, el tiempo y el espacio.

“La coreografía, por tanto, se diseña específicamente para la cámara, para ser captada de una forma, en un espacio y en un tiempo determinados a través de la mirada conjunta del director audiovisual y del coreógrafo” (Gomez Megías; 2018: 11)

Hablamos de una cámara que capta otras zonas del cuerpo, hace foco en lo que sería el “espacio parcial” y el “espacio personal” del artista. La cámara capta al artista desde múltiples ángulos, imposibles de apreciar desde la danza tradicional en que veíamos a los intérpretes y su silueta pero en contadas ocasiones apreciábamos la expresión de su rostro o su anatomía con claridad.

"La cámara está ligada a la mirada del espectador, es el ojo a través del cual la audiencia va a ver el espectáculo. La dirige, la restringe y la invita a experimentar la danza de una forma mucho más íntima. La lente puede acercarse al bailarín hasta invadir su espacio personal, hasta esa zona que es enteramente suya en la danza convencional, un área casi sagrada que, de repente, queda expuesta a la curiosidad del público." (Gomez Megías; 2018: pag 17)

Es por eso que la videodanza se inmiscuye en la intimidad del artista, no solo por esto, sino por la utilización de espacios no convencionales en la obra que muchas veces son el propio hogar del intérprete o espacios propios que no se vinculan o no están destinados exclusivamente a la producción.

Ahora bien, es interesante pensar en esta transformación y sus hitos a nivel histórico. Si pensamos a nivel internacional quizás ya observemos antecedentes en las danzas de Loie Fuller, quien utilizaba las luces y proyectores de colores para generar un efecto escénico diferente. Alemany Lazaro (2013) nos habla de cómo ella utilizaba los vestidos como un dispositivo técnico que prolonga el cuerpo en el espacio. Luego podríamos ya pensar en la revolución cinematográfica en la postmodernidad y el desarrollo de las producciones grabadas en EE.UU y Europa, lo cual, se aprecia también en Argentina hacia la década del 50' junto al impulso que los gobiernos peronistas le dieron a la democratización de la cultura. El cine pasa a ser un ámbito en el que bailarines/as de la técnica clásica y moderna desarrollaban su arte.

Esto nos muestra la centralidad de las políticas culturales para garantizar la transformación y democratización del arte, bajo el concepto de justicia social como bandera para transformar el modo de difusión y recepción de las obras. Si trasladamos este análisis al presente, advertimos que el/la videodanza es el producto artístico por excelencia difundido en la web en un contexto de aislamiento y pandemia. La virtualidad ha reemplazado a los teatros y salas culturales con producciones enteras que se disfrutaban a través de las páginas de las

compañías o instituciones y también donde se presentan innumerables producciones que cumplen con las características de la videodanza..

Hablamos de producciones en cuya realización han colaborado artistas de ciudades y hasta provincias diferentes, en esta mundialización del arte, mundialización del flujo artístico. Entonces, podemos decir que hoy más que nunca lo artístico es democrático, es accesible, es plural.

¿La muerte del arte?

Esta explicación inicial que hemos dado en torno a la videodanza, nos invita a pensar en obras donde el collage cobra un lugar central; donde asistimos a la eliminación de todo límite: entre las artes, respecto a lo enunciativo, temático, y respecto a los límites mismos del arte. Esta última es una transformación que ya vemos darse con la llegada de las vanguardias artísticas hacia principios del siglo XX, marcando un antes y un después respecto a lo que es arte y lo que no lo es. Quizás el ejemplo más impactante es la obra "La fuente" (1917) del artista Duchamp, símbolo del dadaísmo como corriente revolucionaria de estos años. Estas obras se encargan de cuestionar lo que es arte, liberando el sentido tradicional y poniendo en primer lugar la expresión y la protesta como condición del arte. En la era posmoderna, asistimos a un nuevo desafío de los cánones artísticos, donde el límite entre lo que es arte y lo que no lo es son nuevamente difusos, porosos, y parece que nos agrada que así sea.

Quizás esto no es así para el filósofo Arthur Danto, que en su obra "Después del fin del arte" (1995) advierte de los límites de este comportamiento, planteándonos que el arte postmoderno no posee una base sobre la cual sustentarse, porque ha sido esa su máxima principal desde principios del siglo XX. Esto, lejos de ampliar y democratizar el arte, impide poder entenderlo desde sus bases lógicas e impide escribir una historia del arte acorde a principios y reglas claras.

"Lo cierto es que en los setenta el paroxismo disminuyó, como si la historia del arte tuviese la intención interna de llegar a una concepción filosófica de sí misma, las últimas etapas de esa historia fueran, en cierta

manera, las más difíciles de superar, y el arte buscará romper las membranas externas más resistentes y en ese proceso volverse paroxístico. Pero ahora que se han roto esos tegumentos, ahora que al menos ha sido alcanzada la visión de una autoconciencia, esa historia ha concluido. Se ha liberado a sí misma de una carga que podrá entregar a los filósofos. Entonces los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno. Esta es la marca del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo.” (Danto, A; 1995: 9)

Por eso nos dice que esto será “el fin del arte”, porque todo es posible y a la vez nada es posible porque el arte de ese tiempo no tiene una base de enunciación, principios o base teórica sobre la que asentarse. El filósofo ya anticipa un poco lo que ocurre en el presente, en un mundo artístico donde el concepto de arte se ha transformado hasta límites inusitados, ya que lo artístico se define de un modo personal, y guiado más bien por el impacto que ese producto genera en el espectador. Pienso aquí en la pluralidad de obras que emergen y se muestran, y por supuesto en la videodanza y la gran producción en florecimiento; considero que estamos frente a una creciente producción artística donde, como mencioné anteriormente, se ha democratizado el arte y la danza en particular.

Respecto a lo planteado la bailarina estadounidense Hetty Blades nos indica que asistimos a producciones más breves, mucho más escuetas que, por ejemplo, una obra de ballet romántico del siglo XIX. Si luego, en el siglo XX, las obras de danza moderna iban a ser más breves, contando sólo con un acto de duración, ahora hablamos de una “mini obra”, del poder de lo efímero, lo escueto, aquello que claramente se vincula con un mundo postmoderno ansioso, apurado, transformado por la rapidez con que todo se puede aprender y ver. Si Sigmund Bauman (1999) nos hablaba de un mundo líquido en relaciones, cada vez más incierto, esta liquidez ¿también habría que pensarla para el arte? Pienso

que la liquidez podría analizarse como fortaleza desde la interdisciplinariedad: los límites entre danza, poesía, video, pintura, música se difuminan en pos de un producto artístico total. Pero, por otro lado, ¿el imperio del “ya” estará llevando al arte hacia un lugar de mero entretenimiento, donde desvirtuamos los principios de lo que es arte?

Si Bauman ya para el año 1999 nos hablaba de “pérdida o invasión de la intimidad”, ¿será la videodanza un elemento que ilustre y hasta potencie la invasión de la tecnología en los cuerpos y las mentes? Digo esto recordando el rol central que juega la cámara y cómo ella capta al bailarín desde un ángulo personal, propio, íntimo.

Respecto a esto, la bailarina Hetty Blades nos advierte acerca de que, si bien las obras ahora son mucho más accesibles, la pluralidad de las mismas y su circulación masiva las transforma poco a poco en un objeto de consumo más de la web. Asistimos, también aunque no en todos los casos, a la exposición de fragmentos de obras, a modo de propaganda, destinadas a promocionar una producción o una función por plataforma virtual. Esto, según la autora, transforma la danza en una mercancía:

“Al generar estas películas, las empresas están participando en la cultura del consumidor, destacando la necesidad económica de que la danza funciona para existir como una mercancía que se puede comprar y vender. Lo virtual reemplaza lo real y simultáneamente realza el significado de lo vivo y lo real” (Blades, H; 2012: 7)

Al respecto pienso que este nuevo producto artístico que es la videodanza como campo de experimentación debe florecer de modo consciente, colaborando en hacer arte y en producir un verdadero efecto estético en el espectador, es decir, lo que Mukarovsky llamaría la “función estética” que claro, estará a la vez vinculada a una cosmovisión y comportamiento social.

Pero es esa viralización lo que permitió poder democratizar el acceso a todas las formas y modos de movimiento; es esta circulación masiva la que permitió conectarnos con las producciones nacionales e

internacionales. Es esta comunicación la que posibilitó generar lazos en donde el arte pueda ser un medio de expresión genuino de las sensaciones que a nivel mundial generó la pandemia.

Creo que asistir a la transformación del arte es algo positivo, porque vamos alejándonos de concepciones hegemónicas en torno al mismo; si la base de lo que es arte está dada por los aparatos de poder, debemos considerarnos privilegiados. Solo debemos tener cuidado de que estas formas y prácticas no estén al servicio de la cultura de consumo capitalista, donde lo artístico pase a ser un medio más de cambio, siguiendo lo antes expuesto por Hetty Bladeses.

La democratización y transformación nos permitió conectarnos, comunicarnos, generar un modo de transformar nuestra experiencia de la cotidianidad. Fue este el modo en que la danza se transformó y sigue transformándose en un medio de transformación social, un medio que devuelve al mundo la humanidad que tantos hemos perdido y que cumple con su fin último: salvar la humanidad y nuestra alma.

Referencias bibliográficas

- Bauman, S (199). *Modernidad líquida y fragilidad humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.
- Blades, H (2012). *Realidades editadas*. En: *Conversaciones a través del campo de estudios de baile. Cultura visual y danza -una disciplina académica*. Volumen XXXII.
- Danto, A. (1997). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. España: Ediciones Paidós,.
- Gomez Megías, L. (2018); "*Análisis teórico-práctico de la videodanza: dirección de Ceniza*" (tesis de grado); Universidad Politécnica de Valencia; Valencia: España.
- Lazaro, A (2012). *Historia de la Danza II. La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*. Buenos Aires: Editorial Piles.
- Leibovich, M (2014). *Experimentalismo y videodanza argentina*. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Nº 9. ISSN 1852- 9550.
- Mukarovský, J (2011). *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Buenos Aires: El Cuento de Plata.
- Entrevista a Silvina Sperling (año 2013).

NUEVAS TECNOLOGÍAS PARA EL ANÁLISIS DE DANZA EN VÍDEO

Javier Ramírez Serrano

Introducción

Esta comunicación pretende abrir la curiosidad a la comunidad académica española sobre la aplicación de las nuevas tecnologías para el estudio académico de la danza. En un contexto universitario que cada vez abraza más las humanidades digitales es importante que los investigadores/as de danza entiendan las nuevas tecnologías como una posibilidad para nuestros estudios.

La herramienta que se propone para el análisis de danza en vídeo se llama *ELAN* y, aunque no fue concebida para ello, ya ha sido utilizada previamente para la investigación en danza. *ELAN* es sintetizada por sus creadores -el Instituto Max Planck de Psicolingüística- como: "una herramienta profesional para la creación de anotaciones complejas sobre fuentes de vídeo y audio"[tda]⁸. Fue creada como una herramienta que ayudara a estudiar cómo se produce y se entiende el lenguaje oral, gracias a que permite crear anotaciones en tiempo real y en formato multi-pista sobre vídeos y audios. Los autores de *ELAN* no tuvieron seguramente en cuenta las grandes posibilidades que el software ofrecería a otro tipo de investigaciones. Es en estos otros usos donde se debe destacar la aportación de la profesora Carmen Giménez Morte (2014, p. 15) con los alumnos del Conservatorio Superior de Danza de Valencia. Ella comenta que descubrió el programa dentro de un curso sobre investigación cualitativa y que, de los programas que conoció en el curso, *ELAN* le resultó el más preciso y versátil. Poco después descubrió

⁸(...) a professional tool for the creation of complex annotations on video and audio resources." <<https://tla.mpi.nl/tools/tla-tools/elan/>> [consulta: 17/09/2021]

que no era la primera vez que alguien se planteaba usar este software para investigaciones sobre danza.

En esa línea para la que fue concebido el software hay numerosos trabajos a nivel internacional como muestra una básica búsqueda en Academia.edu.⁹ Trabajos que utilizan las posibilidades multimedia de notación que brinda el software para analizar distintos aspectos del lenguaje. Los autores de ELAN no tuvieron seguramente en cuenta las grandes posibilidades que el software ofrecería a otro tipo de investigaciones. Es en estos otros usos donde encontramos un menor número de entradas entre las publicaciones académicas. Se puede decir que ELAN es un *software* de enorme repercusión internacional, pero con poco recorrido en los ámbitos de las artes escénicas o en el ámbito de la comunicación audiovisual. ¿Eso desacredita su uso? Rotundamente no. El campo de la danza en la academia es relativamente joven y la mayoría de sus especialistas no son personas que provengan de especialidades tecnológicas.

¿Y qué ocurre en otros ámbitos como el de los estudios fílmicos y la comunicación audiovisual? Paradójicamente, las ciencias sociales siguen adoleciendo de grandes dificultades para utilizar las nuevas tecnologías en el estudio de la imagen y la narrativa audiovisual, pero existen algunos softwares que han nacido en el ámbito universitario con este cometido. En el ámbito nacional hay que destacar el software

⁹ Publicaciones de autoría francesa: Marion Blondel y vva (2011): "Tu pointes ou tu tires?! Annotation sous ELAN des pointages d'un'entendant vocalo-gestualisant'", holandesa: Onno Carsborn (2006): "The use of ELAN annotation software in the creation of signed language corpora"; rusa: Alexandra Evdokimova y vva (2018): "Multichannel annotation in ELAN: Vocal, oculomotor, cephalic, and manual channels", italiana: Silvia Boacchi (2014) "Practical remarks about the interoperability of the computer programmes Folker, ELAN and Praat for transcription and multimodal linguistic annotation from the user's point of view", colombiana: Alex G. Barreto-Muñoz (2012) "El uso del software de transcripción lingüística ELAN en el análisis de la interpretación de lengua de señas colombiana en el contexto universitario" o norteamericana (Liliana Melgar Estrada y vva): "Film Analysis as Annotation: Exploring Current Tools".

Encuadres, creado en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II por el profesor Jesús González Requena.¹⁰ En el ámbito norteamericano, la herramienta *Cinematics*, nacida en el contexto de la Universidad de Chicago.¹¹ En el caso francés, creado por el IRI del Centro *Pompidou* contamos con *Lignes de Temps*. Un software que, como ELAN, inspira su interfaz en las líneas de tiempo de los programas de edición de vídeo no-lineal.¹² Y en el caso alemán, el software de análisis llamado *Videana*.

Luego encontramos otro tipo de softwares menos enfocados al análisis de imagen en exclusiva, pero creados en el contexto académico y con el fin de facilitar la investigación cualitativa en ciencias humanas y sociales: *MAX QDA*, *Atlas.Ti* o *Nvivo*. Estos también permiten con facilidad comentar archivos multimedia.

Método

El método de análisis que se propone con ELAN requiere de un cruce de distintos *softwares*. En un primer momento se analiza dentro del propio ELAN la pieza elegida en formato vídeo. El programa permite realizar comentarios sincronizados con la línea de tiempo del vídeo. A partir de estos comentarios y con la formulación de preguntas precisas para el análisis (suelen funcionar mejor las preguntas de "sí o no" o que analizan aspectos muy concretos como si en escena hay un solo o un conjunto) es posible medir la duración de estos fragmentos y exportar los datos a una tabla que es posible interpretar en un software de análisis de bases de datos como Excel o LibreOffice Calc. Dentro de este segundo programa es necesario reubicar los datos para manejarlos con facilidad, lo que en último lugar da la posibilidad, no sólo de comprender a nivel cuantitativo nuestro análisis sino también obtener gráficas que faciliten

¹⁰ <<https://www.ucm.es/atad/>> [consulta: 17/09/2021]

¹¹ <<http://www.cinematics.lv/cinematics.php>> [consulta: 17/09/2021]

¹² <<https://www.iri.centrepompidou.fr/outils/lignes-de-temps-2/>> [consulta: 17/09/2021]

la comprensión de los datos en nuestras publicaciones. Esta metodología de análisis la he puesto en práctica tanto en mi tesis doctoral como en numerosos artículos y comunicaciones posteriores.

Resultados

En primer lugar, habría que destacar las posibilidades de los análisis cuantitativos para la comprensión de ciertos fenómenos relacionados con la danza. Este tipo de herramientas nos abren la posibilidad de atacar, por ejemplo, el conjunto de creaciones coreográficas de una autora a lo largo del tiempo, analizando elementos muy concretos. En mi experiencia personal durante mi investigación de tesis, me permitió comprender los cambios en las coreografías para las inauguraciones de los Juegos Olímpicos en su globalidad desde 1972 hasta 2018 atendiendo a detalles muy pequeños. Un análisis meramente intuitivo podría haberme servido, pero cuando se sistematiza el análisis aparecen nuevas respuestas.

Este tipo de programas solo son herramientas al servicio de otras metodologías de análisis como la obra de Adshead, Briginshaw, Hodgens y Huxley de 1999: *Teoría y Práctica del Análisis Coreográfico*. Básicamente es posible atender al cruce de métodos que deseemos. La clave de este tipo de programas es encontrar las preguntas justas que permitan a través del recuento de elementos y la medición del tiempo hallar nuevas respuestas o respuestas inesperadas. En el caso de los análisis audiovisuales, estos programas permiten ser mucho más preciso/sas en nuestras investigaciones, dejando atrás las notas de minutaje sobre un papel y tecnificando el proceso.

Conclusiones

En mi experiencia como investigador no hay duda de las grandes posibilidades que brindan estas herramientas para el análisis de la danza en vídeo. Su uso permite hacer más precisas nuestras aproximaciones y abarcar con más posibilidades periodos largos de estudio. No soy el único investigador a nivel nacional o internacional que está utilizando estas

herramientas, como expuse al comienzo de esta comunicación, pero sí es necesario que la comunidad académica de la danza conozca estos programas para elevar su uso. Las humanidades digitales han llegado para quedarse y yo invito a abrazar sus posibilidades en el ámbito de la investigación en danza.

Referencias bibliográficas

- Giménez Morte, C. (2014). "Una muestra de análisis de la estructura coreográfica del repertorio de danza con el software E-lan: dos composiciones, un intento de evaluación y alguna aplicación", *La investigación en Danza en España 2014*, Valencia, Mahali ediciones, pp. 15-40.
- Guy, P. (2016). "Where is the choreography? Who is the choreographer? Alternate Approaches to Choreography through Editing", *The Oxford Handbook of Screen Dance Studies*, ed. Douglas Rosenberg, Oxford, Oxford University Press, pp. 591-610.
- Melgar Estrada, L., Hielscher, E., Koolen, M., Olesen, C. G., Noordegraaf, J. y Blom, J. (2017). "Film analysis as annotation. Exploring current tools", *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, Vol. 17, nº2 (fall 2017), pp.40-70.

COMUNICACIONES ORALES

Análisis de técnicas y estilos coreográficos

Moderadora Dra. Irina Nefodova Skulskaya

RETROSPECTIVA Y APORTE DEL ARTE DEL COREÓGRAFO GUSTAVO RAMÍREZ SANSANO

María Isabel Gea Giménez

Gustavo Ramírez Sansano no necesita presentación en el mundo de la danza, pues tiene una gran trayectoria internacional como bailarín y como coreógrafo. Compañías de danza de todo el mundo tienen en su programación coreografías del artista y, por ello, ponemos en valor su arte conociendo las influencias que haya podido tener a lo largo de su trayectoria, y cuáles son sus aportaciones al mundo de la danza. Nuestro objetivo será enumerar las características más representativas de su arte como legado en la danza, conociendo así la influencia dancística que ha tenido el coreógrafo Gustavo Ramírez Sansano a lo largo de su carrera.

La metodología utilizada parte de la recopilación de documentación sobre la figura del coreógrafo Gustavo Ramírez Sansano conociendo así la influencia que haya tenido en su formación previa como bailarín y su desarrollo, más tarde, como coreógrafo. Desarrollamos la investigación a partir de darnos cuenta que la información sobre el coreógrafo no estaba definida en ninguna parte. Recopilamos información sobre la historia de la danza en general, y la historia de la danza contemporánea en particular, así como la historia de la danza en España con la intención de situarnos. Más tarde, llevamos a cabo una revisión bibliográfica sobre el coreógrafo Gustavo Ramírez Sansano. Y, por último, para contrastar toda esta información, realizamos una revisión de las entrevistas y artículos de prensa que están relacionados con el coreógrafo. Una vez revisada toda la información, seleccionamos la más relevante para nuestro estudio pudiendo desarrollar las conclusiones.

Nuestra investigación dio inicio con un recorrido por la historia del arte y de la danza en el siglo XX. Primero en un contexto mundial, donde conocimos las conexiones que se establecen entre los diferentes artistas del momento. Más tarde hablamos de un contexto europeo donde, en

todo el siglo XX, no se ha tenido un crecimiento tan exponencial como en América a causa de los conflictos bélicos. Para los europeos fue un momento en el que fueron clave las migraciones de los artistas para conocer las corrientes que se estaban dando en el mundo. Y, por último, un recorrido por España, que no es hasta después de la transición española cuando comienzan a darse algunos avances artísticos. Además, conocemos que la danza contemporánea no tiene un gran arraigo en España y que los bailarines y coreógrafos españoles, a pesar de viajar para nutrirse, intentan alcanzar un estilo propio.

La trayectoria de Ramírez Sansano se establece en dos partes: su etapa como bailarín y su etapa como coreógrafo.

Gustavo Ramírez Sansano nace en San Fulgencio (Alicante) en 1978, un pueblo que, por entonces, tenía unos 1.500 habitantes, por lo que las posibilidades eran muy limitadas para alguien que soñaba con las artes escénicas. Sin embargo, el esfuerzo de su familia hizo posible una formación en el Institut del Teatre de Barcelona y, como resultado, ha sido intérprete de compañías por todo el mundo. Hemos podido observar que Ramírez Sansano es un coreógrafo que ha experimentado y exprimido su faceta de bailarín viajando por todo el mundo, nutriéndose de los estilos de diversos coreógrafos para posteriormente formar el suyo propio.

Como coreógrafo su trayectoria se ha visto marcada, sobre todo, trabajando para diferentes compañías por todo el mundo y, a su vez, desarrollando su proyecto más personal, su propia compañía Titoyaya Danza donde el coreógrafo desenvuelve parte de su estilo adquirido a lo largo de toda su carrera. Parte importante de su trayectoria como coreógrafo fue cuando en 2009 fue nombrado director creativo de la compañía Luna Negra Dance Theater durante cuatro años. Era una compañía de danza contemporánea que se centraba en dar visibilidad a la cultura latina. Es por ello, que los trabajos de Ramírez Sansano tienen esta característica.

A continuación, pretendemos analizar las obras de nuestro coreógrafo, extrayendo similitudes para desarrollar las características más significativas de su arte.

Gustavo Ramírez Sansano, ha realizado obras haciendo un retorno a lo clásico, lo que hace que destaque por dicha característica de continua renovación a la que se enfrenta la danza contemporánea en la actualidad. Además, supone una atracción para diferentes públicos: el más conservador de las obras clásicas y las generaciones más deseosas de ver diferentes versiones y estilos en este tipo de obras. Sus trabajos realizados paralelamente a la compañía Luna Negra Dance Theater y la compañía Titoyaya Dansa, hace posible que podamos extraer, como característica, su compromiso con el público. Sello que podemos ver en su versión de obras más clásicas o antiguas. Por ello, la obra *CARMEN.maquia*, como, por ejemplo, la versión que hizo de *Giselle*, es una obra de carácter más clásico. Era un estilo que, por el hecho de volver a lo clásico, le hacía destacar en ese momento sobre la renovación continua que se vivía y se vive en la danza contemporánea.

Por otro lado, del resto de obras que se llevaron a cabo por Luna Negra Dance Theater podríamos destacar cómo Ramírez Sansano desarrolló características de estilo latino, resaltando sus tradiciones y costumbres, dando una visión más amplia al público del mundo latino. Son características intrínsecas en el artista por la nacionalidad a la que pertenece pero que fueron potenciadas por la premisa de la compañía Luna Negra Dance Theater, por lo cual, entendemos que el perfil del coreógrafo encajaba a la perfección para formar parte como director artístico en 2009.

En las obras de Ramírez Sansano también se aprecia su necesidad de contar al mundo aquello que le inquieta, que le llama la atención y que le resulta de rechazo, como en *Bandejats*, haciendo mención a las migraciones del mundo. Analizando las descripciones que se presentan en la página web de la compañía TitoYaya Dansa, entendemos que existe

un denominador común de todas sus obras: sacar a la palestra situaciones y sentimientos de la sociedad. Esta característica común hace que entendamos que el coreógrafo se encuentra en su proyecto más personal. Quizá el proyecto donde puede desarrollar su faceta más humana y donde volvemos a encontrar su compromiso social, intentando, como los artistas de generaciones anteriores a la suya, mostrar diferentes situaciones sociales a través del arte.

Gustavo Ramírez Sansano es un artista polivalente, versátil, creativo y actualizado en los conflictos sociales del momento sin dejar de lado la memoria histórica, que le hace capaz de dar la posibilidad de nuevos estilos, desde diferentes puntos de vista. Estilos que pueden ser desarrollados en las siguientes etapas que están por venir en su carrera.

A modo de resultados, las características más significativas que encontramos hasta el momento en el coreógrafo son: el compromiso con el público, el estilo latino y el reflejo de las situaciones sociales. Estas características, han sido inamovibles a lo largo de toda su carrera como coreógrafo. Siendo fiel a ellas, ha sido capaz de desarrollar un estilo en casi la primera veintena como creador.

La conclusión de este estudio nos hace ver que Gustavo Ramírez Sansano deja una idea de comunicación con el público. Una comunicación en la que las futuras generaciones pueden tener como idea para despertar el interés del espectador en la danza. Una manera de utilizar la danza como lenguaje para informar, comunicar y expresar las vivencias de todos. Ramírez Sansano desecha así, la idea elitista que en ocasiones separa las profesiones dancísticas o, incluso artísticas, con el público.

Referencias bibliográficas

Casadesús Calvo, F. (2019). *Historia de la danza contemporánea en España. Volumen II De las celebraciones de 1992 a la crisis de 2008*. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España.

Giménez-Morte, C. (2019). *Historia de la danza contemporánea en España. Volumen II De las celebraciones de 1992 a la crisis de 2008*. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España.

Gustavo Ramírez Sansano. (s/f). Recuperado el 3 de marzo de 2020, de Danza.es website: <https://www.danza.es/multimedia/biografias/gustavo-ramirez--sansano>

ESTRENOS DE LOS BALLETS EN UN ACTO DE NACHO DUATO EN SAN PETERSBURGO

Karina Kozlova

En 2010 Nacho Duato celebró el vigésimo aniversario de su actividad artística en la compañía del Teatro Nacional de Danza de España. En julio del mismo año, abandonó el cargo de Director de esta compañía. A partir del 1 de enero de 2011, comenzó una nueva etapa en la vida creativa de Nacho Duato, que posteriormente lo llamará el período «ruso». La emoción que rodeaba la aparición de Nacho Duato en San Petersburgo fue explicada y justificada: por primera vez en los últimos cien años la compañía de ballet rusa fue dirigida por un coreógrafo extranjero, continuando esta tradición, interrumpida con el despido de M. Petipa, y por primera vez uno de los mejores del mundo dirige la compañía de danza rusa. De enero de 2011 a diciembre de 2013, durante su administración oficial, Duato creó un total de diez ballets en el Teatro Mijáilovski: cinco originales y cinco transferidos. Tres nuevos espectáculos fueron de un acto: «Nunc Dimittis» interpretada en 2011 sobre la música de A. Pärth y D. Azagra, «Preludio» sobre la música de G. F. Händel, L. Beethoven y B. Britten. En 2013 escenificó el ballet «Invisible» sobre la música de A. Panufnik.

La compañía de ballet del Teatro Mikhailovsky presentó el estreno de tres ballets de un acto de Nacho Duato y «Nunc Dimittis».

Un nuevo ballet «Nunc Dimittis» dedicado especialmente a la Compañía de Teatro Mijáilovski fue estrenado el 15 de marzo de 2011 como parte de otros dos ballets: «Sin palabras» y «Duende». El Nunc dimittis, también llamado El cántico de Simeón, es el canto evangélico, así llamado por sus primeras palabras traducidas al latín que significan «Ahora dejas». Siméon era un devoto judío a quien el Espíritu Santo le había prometido que no moriría hasta haber visto al Salvador. Cuando la Virgen María y San José llevaban al Niño Jesús al Templo de Jerusalén para realizar la ceremonia de consagración del primogénito, Simeón estaba allí, tomó a Jesús en sus brazos y recitó este canto.

La oración por el coro y el órgano «Nunc Dimittis» compuesta por el compositor estonio Arvo Pärt en 2001 sirve como base musical de la obra. Duato explicó:

«He vivido en Rusia durante algún tiempo y sé que el coro es una característica tradicional de la cultura rusa, quise incluir el coro en mi primer ballet ruso. Y cuando escuché el gran coro del Teatro Mijáilovski, elegí esta pieza en particular» (Strizhak N., 2011).

Las presentaciones de estreno fueron dirigidas por el reconocido director español Pedro Alcalde, que fue el director musical del Teatro Nacional de Danza de España durante los años en que fue dirigido por Duato. El coreógrafo invitó personalmente al Alcalde a venir a San Petersburgo.

En el ballet «Nunc Dimittis» no hay reflejo plástico de las palabras de Simeón, pero muestra el significado principal de su canción: la preparación para la muerte y la alegría de morir. No hay una ilustración directa de este episodio del Nuevo Testamento, pero «hay emociones coreográficas que se llevan en una forma estricta de la liturgia de la danza» (Fedorchenko O., 2011). El coreógrafo afirma que el ballet es algo completamente abstracto, no es necesario buscar personajes: la Virgen María, Jesús y Simeón.

Nacho Duato admitió que compuso el ballet para la Prima Bailarina del Teatro Ekaterina Borchenko. Su personalidad y sus líneas de una bailarina clásica eran perfectas para esta imagen, es un personaje principal del ballet, siendo tanto la Virgen, el niño Jesús y Simeón. En el final, la bailarina sube lentamente hasta las campanas, creando un gran espacio asociativo para el público. Su danza es una «oración plástica, impregnada de tragismo y dolor. Los movimientos de la heroína son majestuosos, llenos de premoniciones mágicas y de ansiedad» (Stupnikov I., 2011).

Además de Ekaterina Borchenko, hay seis parejas de solistas: seis hombres y seis mujeres. Los hombres se visten de ropa negra ajustada, las mujeres se visten de saraphanes negro púrpura con inserciones de

plata, como una alusión a una ropa tradicional popular rusa. Duato no busca reflejar el color nacional ruso y los elementos plásticos de la danza folclórica en la coreografía misma. Como en otros ballets, Duato no cambia sus principios coreográficos. El cuerpo libre, plástico y amplios movimientos de amplitud crean la impresión, como si los cuerpos de los bailarines «cantaran» junto con la música y el coro. La decoración fue creada por Nacho Duato. La escena es una caja negra llena de humo claro, creando el ambiente de la catedral, y dos rayos de luz, cruzando bajo las campanas, crean la impresión de una cúpula ascendente.

Ballet «Nunc Dimittis» - «25 minutos de conocimiento y perspicacia: desde el primer paso en el templo, hasta la crucifixión solemne y oscura» (Fedorchenko O., 2011). Este ballet requiere no sólo artistas, sino también espectadores para ser muy tenso, casi centrado en la oración. «Porque lo que pasa en el escenario es un intento de bailar misa, una invitación al templo» (Aldoshina T., 2012). Nacho Duato probablemente ha hecho ballet sobre Rusia para el público ruso, interpretándose como un reflejo de la misteriosa alma rusa.

«Preludio» - la segunda representación del coreógrafo español especialmente para los artistas del Teatro Mijáilovski. Fue estrenada el 14 de junio de 2011.

El nombre del ballet parece simple, pero es múltiple. Según el coreógrafo, el ballet «Preludio» es una refracción de esas emociones e impresiones que acompañan el comienzo del nuevo período de su vida en Rusia, en Petersburgo, en el Teatro Mijáilovski. «Su núcleo conceptual es un encuentro de dos mundos diferentes pero que aspiran al conocimiento y a la penetración mutua de dos mundos: el ballet clásico y la danza moderna» (Odkoaknyye balety Nacho Duato: Bez slov, Preludiya, Belaya tma, 2014). Este ballet contiene un gran mosaico posmoderno de música barroca de Georg Händel, clasicismo de Ludwig van Beethoven, y una combinación de tradiciones musicales de los siglos XVII-XVIII con medios modernos en la obra de Benjamin Britten. También citas plásticas indirectas de ballets clásicos: «Giselle», «La

sílfide», «Chopiniana» y «El lago de los cisnes». «Preludio» es un ballet sin sujeto, donde la danza crea una acción. Tres solistas pasaron por todo el ballet con un hilo de unión.

Sus partidos están desprovistos de determinadas características, pero representan un estilo distinto de actuación. «Los héroes se unen en armonía de movimientos, y son desgarrados en una lucha de pasiones. Así es cómo conviven clásicos y danza moderna en el escenario de hoy» (Abyzova L., 2011).

La imagen de Petersburgo fue representada visualmente por el propio Nacho Duato, siendo en esta obra tanto un coreógrafo como un diseñador de vestuario. El coreógrafo utilizó elementos de escenografía y cortinas del artista Viacheslav Okunev. En el escenario abierto, con estructuras de ingeniería, Duato colocó una cúpula de atrezo de la catedral vaticana de San Pedro de la Ópera de Mijáilovski J. Puccini «Tosca». Con una iluminación amortiguada, esta cúpula parece una pieza olvidada de accesorios teatrales que se asemejan a la catedral de San Isaac.

El escenario se extiende hasta el extremo, abriendo después el espacio entre bastidores a otras actuaciones del teatro y luego se reduce a un salón de baile con una gran lámpara de araña. La transformación de las formas coreográficas en este ballet es típica de los principios artísticos de Duato: los dúos se traducen en cuatros, seises y de nuevo en dúos, «como reflejo de momentos elusivos» (Abyzova L., 2011).

La magia del teatro, la mecánica de las ilusiones teatrales - uno de los temas poéticos del «Preludio». Duato presenta el ballet clásico con un aspecto extraño. «Para él, los clásicos representan otra magia de Petersburgo» (Sklyarevskaya I., 2012). Lo contrario - ballet clásico y danza moderna - todo el camino a través de este ballet van el uno al otro. Su entrelazamiento puede significar «preludio» a la nueva vida creativa.

El tercer nuevo ballet de un acto se llama «Invisible», sobre la música de Andrzej Panufnik. Su estreno mundial tuvo lugar el 23 de mayo de 2013 en el Teatro Mijáilovski.

Una vez más el coreógrafo se vuelve a su género favorito – el espectáculo de danza abstracta imparable y lo presenta con el título provocativo - «Invisible».

«Las cosas que no se pueden tocar, ver, describir, y las cosas más importantes en la vida. Por ejemplo, la muerte es invisible, así es el amor. Puedes ver a la persona que amas, y el amor es imposible de ver» (Duato N., 2013).

Duato especificó un poco más su «mensaje» al público, afirmando que este ballet habla «de la emoción inexplicable que nace en el hombre rodeado de naturaleza» (Repertuar Mikhaylovskogo teatra. Ballet «Nevidimoye», 2013).

Duato quería escenificar este ballet sobre la música de Panufnik en España, París y Nueva York, pero debido a problemas financieros la idea no se realizó. El coreógrafo es también el autor de la escenografía y el vestuario, presentó el ballet en tonos de azul, inspirado probablemente por la pintura de Pablo Picasso, de su «Período Azul». El fondo decorativo está escrito con grandes trazos de acuarela de color azul oscuro con inclusiones amarillo-gris. A pesar de la abstracción declarada, en la decoración se puede notar la conexión compositiva con la pintura de Arkhip Kuindzhi «Noche en el Dnepr» (1880), expuesta en el Museo Estatal Ruso, situado al otro lado de la carretera del Teatro Mijáilovski. En esta producción hay once bailarines: el solista principal y un grupo de cinco parejas. Duato utiliza el entrelazamiento de diferentes combinaciones de danza dentro de cinco parejas, donde conjuntos, tríos, dúos fluyen uno hacia el otro. El lenguaje coreográfico se expresa en plasticidad suave de movimientos, curvas espirales del cuerpo, cambio constante de posiciones del cuerpo de la bailarina en el espacio de una escena. El conjunto de los hombres está vestido con pantalones y camisas azules, mientras que el conjunto de las mujeres es de azul-gris-azul claro con un dibujo floral en una falda larga y transparente. La imagen visual del solista principal es espectacular: pelo largo liso rojo y mallas ajustadas de color acero.

En el ballet hay un choque de mundos visibles e invisibles, reales e irreales. Pero Duato no se refería al tema del ballet romántico. El rol femenino principal contrasta con el resto, que existe en la dimensión humana real. El personaje principal no es una persona, ni siquiera un ser, sino una personificación de las fuerzas de la naturaleza. A través de su danza, se encarnan diferentes facetas de los lazos intangibles del hombre y la naturaleza, del hombre y del cosmos.

Los tres años pasados en San Petersburgo se reflejaron no sólo en el destino del coreógrafo español. La Compañía de Ballet Mijáilovski adquirió una experiencia única, utilizando el nuevo lenguaje de baile de Duato, expresado en precisión musical y plástica, acentos rítmicos brillantes, suaves.

Como resultado del mandato de Nacho Duato como director artístico, la reproducción del Teatro Mijáilovski se enriqueció con un total de 11 producciones, que fueron fructíferas para los críticos de ballet tratando de comprender las ventajas y desventajas de los métodos creativos de Nacho Duato. El coreógrafo ha adquirido un público apasionado - tanto partidarios como opositores. Ahora, las obras de Nacho Duato forman parte del Teatro Mijáilovski y de la cultura del ballet de San Petersburgo.

Referencias bibliográficas

Abyzova L. I. «Prelyudiya» pozitsioniruyetsya s prelomleniyem emotsiy // Nevskoye vremya. 2011. 24 iyunya. URL: <http://nvspb.ru/stories/prelyudiya-pozicioniruyetsya-s-prelomleniem-emociy-45642#discussion>.

Aldoshina T. Tri baleta-razmyshleniya // Telekanal Kultura. 2012. 04 aprelya. URL: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/4725.

Fedorchenko O. Nacho Duato zanyal velikiy post // Kommersant. 2011. 17 marta. №45. P.15.

Kozlova K. A. Intervyu s Nacho Duato. 2013. 27 dekabrya. Interview.

Odnoaktnyye balety Nacho Duato: Bez slov. Prelyudiya. Belaya tma. URL: <http://www.iskusstvo.tv/afisha/event/87>

Repertuar Mikhaylovskogo teatra. Balet «Nevidimoye». URL.: <https://mikhailovsky.ru/afisha/repertoire/invisible/>.

Sklyarevskaya I. Mikhaylovskiy teatr. Itogi goda // Peterburgskiy teatralnyy zhurnal. 2012. №1. P. 163.

Strizhak N. Dokumentalnyy film: Nacho Duato. Russkiye sezony. – Rossiya. 2011. 10 oktyabrya. URL: <http://kinoprice.ru/1545-nacho-duato-russkie-sezony-2011.html>.

Stupnikov I. Ispanskiy triptikh // Sankt-Peterburgskiy vedomosti. 2011. 22 marta. № 49. URL: http://www.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10274829@SV_Articles.

BGIRL. LA FIGURA FEMENINA EN EL BREAKING ESPAÑOL:

UN ACERCAMIENTO A LA CULTURA HIP HOP.

María Dolores Carpena-López

Introducción

El Hip Hop es un movimiento cultural nacido en los años 70 en los barrios marginales de Nueva York y está compuesto principalmente por cuatro elementos que son Rap, Graffiti, DJeeing y Breaking, con sus respectivas manifestaciones artísticas (poesía, pintura, música y danza). Esta cultura y su principal danza, conocida popularmente como *breakdance*, ha estado dominada por el género masculino desde sus inicios, aunque ya desde entonces, encontramos testimonios de mujeres que la llevaban a cabo. Cinco décadas después son numerosas las mujeres, chicas y niñas que la practican en todo el mundo. Con este estudio se pretende investigar y documentar el papel que la mujer tiene en la cultura del Breaking y Hip Hop en España.

La ejecución del Breaking requiere de un alto nivel de dificultad: acrobacias, contorsiones que desafían la gravedad y giros sobre las partes del cuerpo más inverosímiles (Guil, 2009) y tiene desarrollada su propio *foundation* o base técnica, diferenciando cuatro grupos de movimientos según Ballarin: *Toprocks*, pasos realizados de pie; *Footworks*, pasos realizados en cuclillas o sentado; *Power moves*, movimientos acrobáticos en los que se gira sobre alguna parte del cuerpo; y *Freezes*, paradas al ritmo de la música, normalmente acrobáticos y en equilibrio. (2019).

Las batallas de baile o *battles* es su ámbito de desarrollo por naturaleza, ya que "fue el espíritu competitivo de esta cultura lo que le hizo sobresalir" (Israel, 2002), aunque finalmente el Hip Hop adquirió cómo sus valores la unión, la paz, el amor y pasarlo bien -Afrika Bambaata- (Israel, 2002). Asimismo, el espacio de expresión máxima del Breaking es el *cypher* o corro/círculo, ya que "mucho antes de que se organizaran campeonatos y de que hubiese jueces, ya existía el cypher

donde bailaban con libertad y batallaban al ritmo de la música” (Adelekun, 2020).

Método

En esta investigación se ha recurrido a una metodología mixta. En primer lugar, cuantitativamente se ha utilizado un cuestionario para obtener datos de diferentes *bgirls*¹³ españolas, mediante el cual conocemos en qué año comenzaron a bailar, quiénes fueron sus inspiraciones y enumeración de sus logros en diferentes ámbitos (competición, performance, educación...); así como diferentes entrevistas personales a mujeres significativas en la historia del Hip Hop español. Cualitativamente se ha realizado un vaciado bibliográfico, cuyos datos obtenidos se han analizado desde la perspectiva obtenida de los Estudios de Género y Estudios Culturales estudiados previamente.

Resultados

Las *bgirls* han estado presentes en la cultura del Breaking desde sus inicios, aunque como Aznar indica, los danzantes masculinos (86%) prevalecen sobre los femeninos (14%). (Ballarín et al, 2019). Los motivos de que este porcentaje tenga una diferencia tan significativa son objetos de debate en la actualidad, pero contamos con algunas perspectivas de mujeres pioneras, como Rokafella, que cuentan cómo no se sintieron bienvenidas en la cultura y observaron a otras mujeres que por el mismo motivo, terminaron dejándose el Breaking (Cooper et al, 2005). Con el paso de los años se cuenta con infinidad de opiniones y posturas al respecto, de las que se puede concluir que ha habido una evolución desde el machismo de los comienzos, contando actualmente con cuatro diferentes generaciones de *bgirls* en España. Nos referiremos a ellas por su nombre artístico o *AKA (Also Know As)*:

- Generación 0: Aquellas que comienzan a bailar desde la llegada del Breaking a España en 1983 (Ballarin, 2019) hasta el año 1995. Hay escaso material gráfico de ellas, pero pruebas suficientes para

¹³ Según Afrika Bambaata (Israel, 2002) se denomina *bgirl* a la mujer que practica Breaking, siendo un diminutivo de "Break girl". De igual manera un hombre que practica esta danza es un *bboy*, "Break boy".

saber que estuvieron presentes, por lo que conviene nombrar su presencia aunque no tengan cabida en los siguientes apartados (Lulú -Madrid City Breakers-, Vadebreak).

- 1ª Generación: Comienzan a bailar entre 1995-2005. Las primeras en competir y tener repercusión internacional (Annie, Raza, Lorena, Rosita, Tania, Myrian, Lúa, Ali, Jess, Bea, MovieOne, Nere, Ther, Waja, Eros).
- 2ª Generación: Comienzan a bailar entre 2005-2010, influenciadas por la generación anterior y gracias a la expansión de internet (Eibi, Rake, Sher, Pepi, Raki, Thayka, Egea, Momo, Yai, Sandralee, Law, Dyca, Nieves, Hanna, Brizna, Karpena, Siogirl, Noe, Chayna, Ángela, La Negra, Sofi, Ceerock, Merydian, Furia).
- 3ª Generación: Comienzan a bailar entre el año 2010-2015 y que se encuentra en evolución actualmente (Silvia, Akness, Yal, Tiness, Chica, Merce, Kunoichi, Sweet, Beat, Vanessa, Luna, Angie, May).

Asimismo, a lo largo de las diferentes generaciones se va observando la presencia de grupos o *crews* exclusivamente femeninos, como VadeBreak, Pollypockets, Flow Cities Sisters, Madriz Criminals, Army of Queens o Wom-empower.

Una vez conocido el tejido de *bgirls* españolas hasta el año 2015, vamos a mencionar las aportaciones que dichas mujeres han realizado al Breaking en sus diferentes ámbitos.

En el ámbito de la competición, ya Ali, Myrian y Tania de la primera generación ganan el premio al mejor show en "Bgirl Champs" (Alemania, 2004), y seguidamente Movie One, Raza, Jess y Tania representan, ganan y son invitadas a multitud de eventos alrededor del mundo, como la "BOTY", "Eurobattle" o "Chelles Battle Pro", dejando una fuerte impronta nacional allá dónde iban. De la siguiente generación *bgirls* como Law, Sofi, Furia o Merydian siguen sus pasos, consiguiendo destacados puestos en competiciones nacionales e internacionales, como el "Outbreak" o "Red Bull". De la última generación, es Akness quién también se lleva notorias victorias internacionales, junto a Merce de la

nueva generación de niños o Sweet en las ligas de baile deportivo de la "FEBD".

En la organización de eventos, son en total 31 campeonatos y *jams*, hasta el año 2020, los que han sido organizados y co-organizados por *bgirls* en España, proporcionando a la escena del Breaking estos espacios en los que poder desarrollarse y enriquecerse como artistas dentro del Hip Hop; además, teniendo en cuenta que muchos de ellos se realizan cada año, o incluso mensualmente, y que algunos de estos eventos han marcado un antes y un después para algunas generaciones de bailarines.

En el ámbito escénico y performativo, desde el año 2007 se cuenta con *bgirls* que actúan con compañías, como Ali en la Cía. Danu Panullo, y más tarde Jess, quién además trabaja con figuras reconocidas como Rafael Amargo o Blanca Li, hasta llegar al Circo del Sol. También trabajan en compañías y espectáculos de danza Rake (Murcia, China), Karpena (Murcia, Alicante, Alemania); e incluso con sus propias compañías Tania y Raza (Cía. Artllejeros), Sandralee (Cía. Lookatthingdifferent) o Akness (Cía. Sales Plaza). Por último, han participado en reconocidos festivales y circuitos de danza, *bgirls* como Chica (Festival Hop, Barcelona), Dyca (Festival de Teatro Molina de Segura, Murcia), Merydian (Breakin' Convention, Londres), Akness (Red a Cielo Abierto, Latinoamérica), Wom.empower (La Noche en Danza, Málaga) o May (Festival Facyl, Salamanca).

Con respecto a las aportaciones en el ámbito educativo social, contamos con mujeres que imparten talleres gratuitos de Breaking en centros cívicos, centros de menores, casales de jóvenes, etc.; así como charlas puntuales o actividades desde el asociacionismo. Algunas de ellas son Raza, Movie One, Sofi, Chica, Karpena, Sweet, Luna y Thayka. Además, algunas *bgirls* realizan voluntariados internacionales de Hip Hop, como Ceerok en Argentina o del grupo Army of Queens en Polonia. En la educación institucionalizada contamos por un lado con Rake, Raza y Dyca, que mediante su profesión de maestras, llevan a cabo acciones mediante el Hip Hop en sus centros educativos; y por otro lado con Raki,

que desarrolla un proyecto para incluir la Danza Urbana en la Educación Física; así como Karpena que trabaja como artista Mus-e para la Fundación Yehudi Menuhin en centros educativos con ambientes desfavorecidos.

Conclusiones

Atendiendo a otras aportaciones que no se corresponden en ninguno de los apartados anteriores, destacar la participación de mujeres españolas como jurado en eventos tanto nacionales como internacionales, mostrando así que su criterio es perfectamente valorado por muchos organizadores de eventos. Además, hay varias *bgirls* que participan activamente en otros elementos de la cultura Hip Hop, como Ali, Raki y Tania en el DJeeing; o Dyca, Rake y MovieOne en el Graffiti; así como desde su profesión, Alba La Negra, fisioterapeuta especializada en danza, trata y estudia lesiones de numerosos bailarines urbanos tanto en eventos como en su consulta privada. De todo ello se concluye que dichas aportaciones están en constante crecimiento y, por tanto, se deja abierta una nueva línea de investigación para continuar esta tarea a medida que la escena avanza. Finalmente, se llega a la conclusión de la importancia y magnitud de todas las mujeres expuestas a lo largo de este artículo, en base a sus aportaciones al Breaking español y que esta investigación ha documentado, consolidándose así como figuras imprescindibles en la historia del mismo, así como de la cultura Hip Hop.

Referencias bibliográficas

- Abad Carlés, A. (2012). *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia
- Adelekun, Emmanuel. (2020). Descubre el significado y la importancia del cypher en el Breaking *Red Bull*. Recuperado de <https://www.redbull.com/es-es/cypher-importancia-en-breaking>
- Ballarín, M et al. (2019). *Historia de la Danza, Volumen III. Danzas Urbanas*. Valencia. Mahali ediciones.
- Cooper, M. Kramer, N. Rokafella. (2005). *We Bgirlz*. Nueva York. PowerHouse Books.

Guil Walls, E. (2009). *Graffiti, Hip Hop, Rap, Breakdance. Las nuevas expresiones artísticas*. Universidad de Sevilla. Sevilla. Recuperado de <http://www.eduinnova.es/monografias09/Graffitirap.pdf>

Israel (director). (2002). *The Freshest Kids: A History of the B-boy*. Película documental. Estados Unidos.

KRS One. (2009). *The Gospel of Hip Hop*. Nueva York. PowerHouse Books.

COMUNICACIONES PERFORMÁTICAS

Performance

Moderadora Dra. María Dolores Molina García

METANDIA

Elena Carrión Torralba

Introducción

La motivación de este proyecto nace por la admiración de la naturaleza desde mi niñez, creciendo aún más durante el período de cuarentena por la Covid 19. Durante este tiempo en las Noticias de Televisión Española (2020), aparte de informar sobre lo que estaba ocurriendo con el coronavirus, también dieron noticias gratificantes: 'La cuarentena contra la Covid 19 reduce un 64% la contaminación del aire en España'.

Durante este período de tiempo que duró el confinamiento, había una necesidad constante de salir y explorar, entrando en contacto con algo que no había paralizado su vida por la pandemia: la naturaleza. Por lo que se quiere dar visibilidad al medio natural, usando como medio de expresión y comunicación la danza.

Para ello, nos hemos introducido en un proceso de creación artística, donde previamente se ha realizado un estudio de la naturaleza para llevarlo a la sala de ensayo. Como nos indica Duncan 'El arte de la danza será el estudio de los movimientos de la naturaleza'. (Sánchez, 2003, p.63)

De modo que el objetivo principal es crear una pieza coreográfica, en este caso un solo donde se utilizará la naturaleza como influencia. A partir de este objetivo principal, se desarrollan otros objetivos específicos como basar nuestros movimientos en la naturaleza, específicamente en los árboles; contar una historia mediante la danza; y conseguir un significado profundo hacia nosotros.

Método

En este proyecto nos hemos basado en la metodología mediante entrevistas estructuradas a coreógrafos actuales. Previamente, se ha

realizado una investigación teórica que nos ha llevado a esa realización de entrevistas, pasando por distintas fases para conseguir validar y elaborar el instrumento utilizando la metodología cualitativa. Por tanto tenemos una estructura:

1. Decidir. Cuando realizamos la amplia investigación, elegimos a los coreógrafos que quería poder indagar más a fondo en sus creaciones y en sus procesos creativos, sobre todo aquellos que habían trabajado en algo relacionado con la naturaleza.
2. Desarrollo. Con la lectura de varios artículos sobre la realización de entrevistas, decidimos realizarla de forma estructurada, y comenzamos a desarrollar las preguntas que queríamos utilizar para las entrevistas. Entre esos artículos destacaron el de Vargas (2012) y el de Mediavilla y García (2013).
3. Validación. Después de realizar las preguntas y realizar varias modificaciones, enviamos esas preguntas a dos especialistas en investigación escénica, doctores y con una larga trayectoria como docentes e investigadores en la universidad nos la validaron para su posterior utilización.
4. Realización. Seguidamente, cuando se corrigieron los fallos, se realizó la entrevista a los coreógrafos y bailarines elegidos con la estructura establecida y validada por los expertos.
5. Transcripción y análisis. Se transcribieron para realizar el análisis de entrevistas. Se trabajó pregunta por pregunta para ver las conexiones que habían entre los entrevistados y de esta forma sacar conclusiones.

Resultados

Tras todo el análisis llegamos a las conclusiones con aquello que más se había estado repitiendo. La naturaleza había sido utilizada por todos ellos en alguna ocasión de sus carreras tanto por inspiración o necesidad,

es algo que continúa presente en la vida de los entrevistados y que la utilizan para alcanzar la naturaleza humana.

Con respecto a los procesos de creación se guían por aquello que tienen interés por trabajar y donde hay una ilusión. No suelen seguir una metodología, pero siempre hay cosas que se repiten en todos los procesos, acciones que ayudan al desarrollo. Frente a un bloqueo actúan de distinta manera, pero se llega a la deducción que es algo que suele ocurrir y que finalmente enriquece.

Con respecto a los consejos la mayoría de ellos nos han indicado que lo disfrutemos, que busquemos las sensaciones de la naturaleza en nuestro cuerpo, creer en nosotros mismos y trabajar sobre una ilusión.

Conclusiones

La hipótesis partía sobre la visualización de los problemas ambientales utilizando la danza como método de expresión, para ello estuvimos investigando y decidimos trabajar sobre los árboles, basando nuestra danza en su movimiento. Para ello hemos tenido que indagar sobre los distintos movimientos que realiza un árbol e introducirnos en un proceso de creación.

Trabajando desde distintos enfoques conseguimos introducir el movimiento del árbol, un movimiento propio desconocido hasta el momento. La investigación y las entrevistas nos han ayudado a comprender nuestra propia naturaleza humana, haciéndonos ver que formamos parte de la naturaleza a pesar de habernos distanciado de ella.

Las salidas al exterior que hemos realizado nos han demostrado que aún conservamos esa esencia natural que tenían nuestros antepasados. Para ello hemos tenido que indagar en nuestro interior y descubrir conceptos que desconocíamos de nosotros mismos. Hemos trasladado todo el desarrollo del árbol a nuestro propio ser, intentado contar nuestra historia.

En la sala de ensayo, tras haber conectado con nuestro interior nos ha hecho descubrir un nuevo movimiento, y sobre todo una nueva forma de expresarnos. Durante este proceso nos hemos apoyado en nuestras propias raíces, que nos han ayudado a crecer a pesar de haber otros que intentan hundirnos. Conseguimos llegar a alcanzar nuestra meta, nuestra felicidad, pero sobre todo nuestra propia naturaleza que llevamos en nuestro interior.

Por último, hemos sido capaces de desarrollar un solo de danza donde se habla sobre el medio ambiente y reflejamos uno de los problemas ambientales que está causando la desaparición de muchos espacios naturales. Nos hemos apoyado en todo aquello que hemos aprendido a lo largo de estos años de formación y a la misma vez hemos aprendido infinidad de conceptos nuevos que vamos a seguir aplicando en un futuro. Como dicen Hang y Muñoz (2019): 'Donde hay una aficción nace una investigación'.

Referencias bibliográficas

Radio y Televisión Española. (2020). *Coronavirus. La cuarentena contra el Covid 19 reduce un 64% la contaminación del aire en España*. Recuperado de <https://www.rtve.es/noticias/20200325/cuarentena-contra-covid-19-reduce-64-contaminacion-del-aire-espana/2010688.shtml>

Sánchez, J. (2003). *Isadora Duncan. El arte de la danza y otros escritos*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Vargas Jiménez, I. (2012, Mayo 4) La entrevista de la investigación cualitativa: Nuevas tendencias y retos. *Revista electrónica. Calidad en la Educación Superior. Instituto de Gestión de la Calidad Académica*. Vol.3. Núm.1. ISSN 1659 - 4703. Recuperado en <https://revistas.uned.ac.cr/index.php/revistacalidad/article/view/436>

Mediavilla Saldaña, L; García García, JM. (2013) Diseño, creación y validación de una entrevista para obtener datos biográficos, de carácter deportivo-militar, de los militares que participaron en unos juegos olímpicos. *Journal of Sport and Health Research*. 5(2):157-166. Hang, B. Y Muñoz, A. (Ed). (2019). *El tiempo es lo único que tenemos*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.

INNOVACIÓN DANCÍSTICA

Isabel Cantarero Gil

Introducción

La exposición trata de la muestra del prototipo innovador registrado en un producto de danza, que engloba la funcionalidad de poder efectuar danza española y danza clásica con un solo tipo de zapato.

Método

Después de la fabricación previa, la puesta en escena en directo en la exposición del congreso, este comunicado se redacta positivo ante la demostración práctica de las metodologías y técnicas diversas de dos diferentes estilos explicados en el párrafo anterior.

Resultados

Los oyentes se involucran haciendo preguntas, propuestas diversas, después de la puesta en escena de la efectividad del producto. Los integrantes están receptivos con la innovación.

Conclusiones

Fue un acierto el participar en el Congreso Internacional de Danza y Sociedad de UCAM para mostrar mi pequeña gran idea que he podido llevar a cabo, y fabricarlo para su manejo. Gracias por su apoyo.

Referencias bibliográficas

Abad Carlés, A. 2004. *La historia del ballet y de la danza moderna*. 2ª Ed. Alianza Almela y Vives, F. 1992. Valencia y su Reino, Ayuntamiento de Valencia 2004.

Barea Tejeiro, 1991. J.: La economía social en España, *Economía y Sociología del Trabajo*, hum. 12.

Carreras Roig. L. *El sector de la economía social o tercer sector*. Dirigido por RUIZ OLABUENAGA, J.I. pg. 19.)

Carreras Roig, L. Capítulo 1. Universitat Roira i Virigili. *El subsector empresarial no financiero de la economía social. La fiscalidad de las Sociedades Cooperativas d, Sociedades Laborales y Sociedades agrarias de Transformación*. D.L.: T.536-2008 /ISBN: 978-84-691-3380-4.

George L. 2012. *¡Qué buen consejo! (para gente con talento) Cómo liberar tu potencial creativo*. Ed. Phaidon.

Gompertz W. 2015. *Think Like an Artist*. 3ª Edición. 2016. Traducción. Marqués Mihguel.

